

YOLANDA EMINESCU

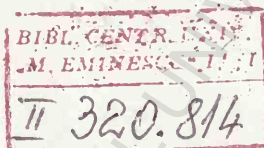
DREPTUL DE AUTOR

LEGEA Nr. 8
din 14 martie 1996

COMENTATĂ

320.814





YOLANDA EMINESCU

37108

DREPTUL DE AUTOR

Legea nr. 8 din 14 martie 1996

COMENTATĂ

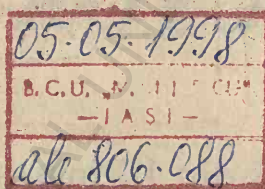


232886
B.C.U. - IASI



În memoria marelui savant care a fost EUGEN ULMER,
fondator al Institutului Max Planck din München, căruia îi
datoriez orientarea mea profesională.

347.43 (198) (094-5)



drept de autor
scris
pentru
România

ISBN 973 - 9186 - 96 - 3

I. PRELIMINARII.

COMENTARIU

1. Considerații generale. 2. Stadiul actual al problemelor.
3. Actualitatea dreptului de autor într-o multitudine de culturi. 4. Scurt istoric.
5. Congresul de la București din 1906. 6. Anul 1989, un an de cotitură pentru dreptul european de autor. 7. Dreptul de autor și infrastructura mondială a informației.

1. Considerații generale.

Transformările dreptului de autor în ultimii ani au fost, poate, cele mai profunde din câte au cunoscut, în aceeași perioadă, celelalte drepturi intelectuale.

Nu este vorba atât de evoluția sa spre un drept european și de efectele importante ale aderării Statelor Unite la Convenția de la Berna, cât de evoluția, în mare măsură previzibilă, a noilor tehnici de comunicare și difuzare, ale căror efecte sunt atât de tulburătoare încât, un relativ recent colocviu al Societății Internaționale de Drept de Autor (INTERGU¹) a putut avea ca temă: "Un drept de autor, fără autor"².

Deși vom reveni asupra numeroaselor probleme pe care le ridică evoluția actuală a dreptului de autor, nu este lipsit de interes ca

¹ Internationale Gesellschaft für Urheberrecht.

² "Author's Rights without Author?", Bruxelles 21-23 septembrie 1989. Lucrările au fost publicate în 1993.

în această scurtă introducere să evocăm modul în care un remarcabil specialist, A.Kéréver, a trasat cadrul evoluției problemelor în comunicarea prezentată la Congresul de la Bruxelles³.

Viitorul dreptului european de autor este analizat sub patru aspecte: “mediul ambiant” creat de revoluția tehnologică din a doua jumătate a secolului nostru și consecințele acesteia, necesitatea adaptării dreptului de autor la consecințele acestei revoluții și obstacolele în calea acestei adaptări.

Pentru a pune în lumină în modul cel mai pregnant impactul transformărilor intervenite în ambianța tehnologică asupra dreptului de autor, A.Kéréver amintește, într-o formulă sintetică, că dreptul de autor s-a născut prin acțiunea conjugată a unei revoluții tehnologice (aparitia tiparului), a unei revoluții culturale (aparitia unui public consumator de cultură), a unei revoluții filozofico-politice (conștiința drepturilor individului, ideologia libertății și a egalității juridice), precum și a unei revoluții economice (aparitia capitalismului cu economia de piață).⁴

Acest “mediu ambiant” a suferit într-o primă etapă modificări profunde în special sub aspectul elementului tehnologic, prin apariția noilor surse de energie și a noilor moduri de comunicare (discuri, cinematografie, radioteleviziune), modificări care însă au putut fi ușor asimilate și care au avut chiar un efect stimulator asupra dreptului de autor, în special prin internaționalizarea sa, manifestată prin încheierea unor convenții fundamentale.

În prezent se pune din nou problema asimilării unei revoluții tehnologice, aceea din a doua jumătate a sec.XX.

De această dată însă, observă autorul la care ne-am referit, procesul de asimilare se izbește de dificultăți care, după părerea sa, sunt rezultatul unei anumite “specificități” și deosebiri față de procesul anterior.

O primă deosebire rezultă din faptul că “activitățile” culturale au devenit “industrii” culturale. O importanță esențială în aceste

³ “Le droit d’auteur, un acquis et une condition pour le développement et la culture juridique européenne”.

⁴ Vezi lucrările Congresului de la Bruxelles, Proceedings of the international Colloquium Author’s Rights without author”, publicate de INTERGU, Bruxelles, 1993, p.25.

transformări o are și creșterea prețului investițiilor necesare creării și difuzării operelor.

Un alt fenomen subliniat de A.Kéréver este faptul că aportul autorului individual este "mai puțin aparent"⁵, în măsura în care operele sunt adesea realizate de "grupuri" de persoane, lucrând în anumite întreprinderi, iar "personalitatea autorilor se estompează", pe primul plan trecând patronul sau întreprinderea care a efectuat comanda.

Rezultatul este deplasarea, pentru legiuitorul național, "a centrului de gravitate", de la autorul-creator, spre industriașul producător sau difuzor.

Un alt fenomen având un impact important în domeniul dreptului de autor este modificarea procesului de comunicare a operelor, prin anumite tehnici, care impun prezența unui intermediar (producător, distribuitor sau exploatare).

Dar același proces tehnologic care a determinat acest fenomen permite, grație reprografiei și a copiei private, excluderea intermediarului (investitor).

Este unul din fenomenele cele mai preocupante din punct de vedere juridic.

A.Kéréver, a cărui comunicare este o admirabilă sinteză a problemelor actuale ale dreptului de autor, observă pe de o parte că nu poate fi trecut cu vederea faptul că excepțiile de la dreptul exclusiv de reproducere a unei opere au fost admise, în primele reglementări, în considerarea caracterului limitat al copiei manuale. Vom avea ocazia să arătăm că problema trebuie să-și găsească o soluție nu în renunțarea la excepțiile legale de la dreptul exclusiv de reproducere, ci în reamenajarea lor în interesul culturii.⁶

Continuându-și analiza, A.Kéréver admite că noua ambianță nu poate rămâne fără consecințe. Cea dintâi este explozia industriilor culturale, care crează un risc de absorbire a dreptului de autor în dreptul economic, întrucât "centrul de greutate se deplasează de la autorul-creator la întreprinderea de producție sau difuzare", iar aspectele culturale ale dreptului de autor sunt neglijate, prin trecerea pe primul plan a celor economice.

⁵ Ibidem, p.26

⁶ Vezi *Infra* nr.3

Totodată, convențiile internaționale devin mai rigide decât cele în domeniul proprietății industriale, asigurând la nivel internațional un monopol utilizat în favoarea unor activități industriale, în cadrul cărora autorul și creația sa încetează de a mai avea vreo pondere.

Un exemplu de deformare a dreptului de autor îl constituie într-o oarecare măsură și protecția programelor de ordinatoare⁷, care a impus o interpretare diferită a condiției "originalității", dar mai ales protecția în cadrul dreptului de autor a circuitelor integrate, care după părerea specialiștilor poate fi greu justificată.

O și mai izbitoare extindere abuzivă a dreptului de autor o constituie încercarea de a asigura protecția suportului înregistrărilor sonore și audio-vizuale, în cadrul Convenției de la Berna.

Ceea ce A.Kéréver consideră ca fiind unul din aspectele cele mai grave ale neglijării semnificației culturale a dreptului de autor este punerea în umbră "până la dispariție", a distincției între proprietatea suportului material și proprietatea încorporată asupra operei fixate pe acest suport.

Treptat, dreptul de autor își modifică finalitatea, devenind din instrument de protecție a creatorilor și operelor lor, un instrument de protecție a investitorilor și investițiilor.

A.Kéréver vede în această poziție o ignorare a *specificului dreptului de autor* și confundarea lui cu dreptul de *copyright*, în centrul căruia se află exclusiv circulația *exemplarelor* și care are un caracter predominant economic.

În concluzie, "noile terminologii impun un *răspuns juridic*"⁸, cu atât mai mult cu cât în dreptul european, soluțiile nu sunt totdeauna aceleași în diferite state.

De aici preocuparea de armonizare a legislațiilor europene.

⁷ Se citează în acest sens jurisprudența Casăției franceze, care din 1986 a dat acestei condiții de protecție sensul de "efort personalizat" sau "aport intelectual".

⁸ Op. cit., p.28

2. Stadiul actual al problemelor.

Deși departe de a fi rezolvate, problemele semnalate mai sus, se îndreaptă spre o soluție care să nu fie o confruntare între două sisteme.

Să amintim, pentru a justifica un oarecare optimism, că dreptul a reușit să găsească soluții echitabile pentru problemele care, încă relativ recent, păreau insolubile. Este vorba de domeniul dreptului de autor, și anume de multiplicarea atingerilor aduse inviolabilității operei sau de utilizările masive și incontroleabile.

În rezolvarea acestor probleme, gestiunea colectivă a drepturilor autorilor a jucat, așa cum se va vedea⁹ un rol decisiv. Iar utilizarea noilor tehnici a dus la apariția unor opere noi a căror protecție a putut fi asigurată cu respectarea principiilor fundamentale ale dreptului de autor. Este cazul muzicii electronice, a romanului permutațional și, într-o fază mai îndepărtată, a colajului.

În prezent însă, căutarea soluțiilor impune o atenție deosebită, pentru că este vorba în realitate de supraviețuirea culturii, prin protejarea adevăraților ei creatori, care nu sunt industriile, ci autorii.

Este evident că OMPI nu putea rămâne indiferentă la toate aceste probleme.

OMPI a elaborat un Protocol la Convenția de la Berna, pentru a asigura, așa cum spunea unul din reprezentanții acestei organizații "un sistem de drept de autor eficient pentru secolul XXI"¹⁰.

3. Actualitatea dreptului de autor într-o multitudine de culturi.

Ceea ce caracterizează etapa pe care o trăim este reafirmarea dreptului la existență și specificitate a unor culturi diferite, dar și

⁹ Vezi *Infra* Comentariul la capitolul IV din lege, nr.14.

¹⁰ M.Fiesar, în comunicarea prezentată la Praga la Congresul INTERGU din 1991. Vezi: INTERGU, Jahrbuch, 1992. Copyright for the XXI Century. A proposed special Agreement supplementing the Berne Convention, ed. Nomos, Baden-Baden, 1992, p.64 și urm.

necesitatea unei armonizări a regimului juridic al creațiilor care individualizează aceste culturi, armonizare impusă de imperativele unei cooperări internaționale care este nu numai inevitabilă în stadiul actual de dezvoltare, dar și de natură a îmbogăți și stimula dezvoltarea culturilor diferite.

În raportul la Congresul de la Bruxelles, la care ne-am mai referit, A.Kéréver pornește de la premiza că orice persoană are dreptul să ia parte la viața culturală a comunității sale și, totodată, că fiecare are dreptul la protecția intereselor sale morale și materiale decurgând din producția științifică, literară și artistică al cărei autor este¹¹.

Ceea ce însă ținem să subliniem este concluzia autorului la care ne-am referit și care, pornind de la existența a două principale sisteme juridice, cel european și cel de copyright, ajunge la concluzia necesității de a menține coexistența lor, precizând că Uniunea europeană este chemată să creeze premisele acestei mențineri.

Principala deosebire dintre cele două sisteme rezultă din preocuparea căreia i se acordă prioritate și care este protecția intereselor autorului în sistemul european și a intereselor industriei în cel american, care ignoră dreptul moral al autorului, deosebirea între suportul material al operei și opera propriu zisă, fixată pe acest suport, precum și deosebirea între dreptul de autor propriu zis și drepturile conexe.

Menținerea celor două sisteme principale cu particularitățile lor este, așa cum observa în mod just A.Kéréver, consacrată în prezent instituțional¹², în măsura în care ele coexistă în sistemul Uniunii de la Berna, la care SUA a aderat în 1989, după o lungă perioadă de izolare, precum și în cadrul GATT, organizație care se preocupă în prezent de drepturile intelectuale.

Evident, nu se poate ignora faptul că dispozițiile Convenției de la Berna reflectă în principal concepția romano-germanică, deci europeană.

Adeziunea Statelor Unite a determinat, desigur, o anumită întrepătrundere a sistemelor dar, ține să sublinieze A.Kéréver, cu

¹¹ Vezi *op.cit.*, p.30.

¹² Vezi *op.cit.* 131

respectarea principiilor europene și în primul rând a următoarelor două:

a) protecția se limitează la operele spiritului și nu se extinde asupra "producției";

b) legislația Statelor Unite trebuie să evolueze spre o recunoaștere "minimală" a dreptului moral (ceea ce a realizat Marea Britanie în 1988).

Se va pune, desigur, și problema deosebirii între dreptul de autor și drepturile conexe.

Pe de altă parte, dreptul european va trebui să se angajeze într-un proces de armonizare, proces care, de altfel, este în plină desfășurare.

Nu putem încheia această sumară prezentare a problemelor actuale ale dreptului de autor (asupra cărora vom reveni, inevitabil, în cursul lucrării), fără a adăuga că problema armonizării dreptului european constituie, de mai mulți ani, o preocupare constantă a specialiștilor europeni.

Ne vom mărgini să amintim lucrarea lui A.Dietz - "Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne", elaborată la cererea Comisiei Comunităților Europene încă în 1978".¹³

Concluzia autorului este că armonizarea între legislațiile studiate este favorizată de asemănările existente în probleme esențiale, ca aceea a nașterii dreptului de autor "ex lege", fără îndeplinirea vreunor formalități.

Cât privește procesul de armonizare el va trebui să se realizeze, arată același autor, pe etape.

Într-o primă fază este necesară uniformizarea duratei de protecție, uniformizarea dispozițiilor privind reproducerile pentru uzul personal (înregistrări sonore și vizuale, reprografice), reglementarea expresă a dreptului de punere în circulație și a epuizării acestui drept¹⁴, dreptul contractual de autor și dreptul societăților de autori.

¹³ Collection Etudes, Série Secteur Culturel, n°2, Bruxelles, juillet 1978. 245 p.

¹⁴ Vezi despre teoria germană a epuizării, *Infra*, cap.IV, nr.13

Într-o a doua fază, armonizarea ar trebui să poarte asupra dreptului la calitatea de autor, a regimului operelor realizate de salariați și asupra limitelor dreptului de autor.

În această perspectivă nu putem să nu reamintim că studiul problemelor pe care le ridică, în materie de drept de autor, perfecționarea tehnicilor de înregistrare și comunicare, precum și perspectiva generalizării unor tehnici noi a căror acțiune se anunță derutantă, întrucât poartă direct asupra procesului de creație, este, de mai mulți ani, în centrul atenției revistelor de specialitate. Structurile tradiționale ale dreptului de autor par de pe acum zdruncinate, iar doctrina a și acceptat ideea unei iminente reconsiderări a unora din instituțiile sale fundamentale. Se pot chiar cita, în acest sens, unele apeluri care împrumută accente dramatice, încercând descifrarea unor perspective care țin direct de știință-ficțiune¹⁵.

Nu ne-am propus să facem un inventar, mai mult sau mai puțin complet, al acestor probleme și al soluțiilor preconizate, cu atât mai mult cu cât studii prospective foarte serioase au demonstrat fragilitatea concluziilor ce s-ar putea avansa în acest domeniu. Dar, fără a ne aventura pe acest teren nesigur, avem convingerea că cel puțin unul din fenomenele cele mai tulburătoare, imposibilitatea de a controla utilizările abuzive ale tehnicilor moderne, nu interesează exclusiv dreptul de autor, ci dreptul ca atare.

Pentru a completa aceste considerații introductive, vom evoca doar câteva probleme care au devenit actuale și pentru dreptul nostru, în convingerea că dreptul de autor a fost mult mai puternic afectat de dezvoltarea tehnicilor de difuzare decât este astăzi de aceea a noilor tehnici de creație. Cele mai multe din aceste probleme au fost rezolvate, așa cum se va vedea, urmând modelul european, de noua lege a dreptului de autor intrată în vigoare în 1996.

O primă problemă este aceea a extinderii sferei operelor având vocație la protecția juridică (dând naștere unui drept de autor).

¹⁵ Vezi Barbara Ringer, *Dreptul de autor și viitorul creației intelectuale*, în D.A. iun.1978, p.158 și urm.(autoarea tratează un tablou sumbru al viitorului dreptului de autor, intrat, în formula ei, în "era mecenatului totalitar", pregătită cu grijă de aceea a mijloacelor mass-media.

Opera tehnologică, opera sintetică, romanul permutațional, grafica executată pe computer pun în discuție definiția însăși a operei protejabile.

Odată cu dezvoltarea cinematograției și a înregistrării mecanice, persoana juridică - studiourile cinematografice și întreprinderile de înregistrare mecanică - și-au făcut intrarea printre subiectele dreptului de autor care, tradițional, nu putea aparține decât persoanei fizice.

În sfârșit, reprografia ridică probleme aproape insolubile, pe terenul încălcării dreptului de autor și al răspunderii pentru aceste încălcări.

În fața acestor probleme și a altora pe care dezvoltarea electronicii continuă să le ridice, unii specialiști vorbesc chiar de posibilitatea dispariției dreptului de autor, cel puțin în sensul tradițional, de sistem care recunoaște autorilor dreptul exclusiv de control asupra difuzării operelor lor.

(a) Extinderea sferei operelor protejabile. Revenind la schimbările intervenite în domeniul obiectului dreptului de autor, vom lua un exemplu limită, acela al operei sintetice sau tehnologice, distingând cele două forme sub care ea se poate înfățișa: opera sintetică totală sau integrală și opera sintetică, pe care o vom denumi manuală și care îmbracă forma colajului, realizat pe baza unor opere preexistente.

Opera sintetică totală a fost larg discutată în literatura de specialitate ca urmare a uimitoarei capacități de creație "intelectuală" de care au dat dovadă ordinatoarele"¹⁶.

Ceea ce este esențial pentru rezolvarea vocației la protecție a operei sintetice este faptul că, atât în cazul muzicii electronice, cât și al poeziei ultraletiste sau al romanului permutațional, omul, autorul, rămâne legat de operă, căci el este cel ce intervine în alegerea materialului pus la dispoziția mașinii, în alegerea "regulilor jocului", concretizate în elaborarea programului, în alegerea elementelor

¹⁶ Vezi E.Ulmer, *Noțiunea de operă în dreptul de autor și arta modernă*, în D.A.nr.3; B.Nawrock, *Mașinile electronice și creația intelectuală*, în D.A. nr.2, 1975; F.Gotzen, *Dreptul în fața ordinatorului*, în D.A. nr.2, 1977; M.Neiss-Ihanner, *Unherrechtliche Probleme Neuer Musik* (Hrsg.C.H. Becksche), Munchen, 1974, 96 p. (col. Institutului "Max Plank", H.4441).

suplimentare care servesc la determinarea soluțiilor posibile în aplicarea aceluiași program, precum și alegerea și elaborarea definitivă a soluției finale.

Autorul devine, într-adevăr, un programator, dar un programator a cărui personalitate creatoare nu este indiferentă pentru rezultatul obținut, ci marchează acest rezultat, imprimându-i unicitatea stilului său. El este nu numai autor al programului, dar și autor al operei rezultate, în măsura în care aceasta nu este exprimată în limbajul științific al programului, traducibil și susceptibil de exprimări echivalente, ci în limbajul inimitabil și unic al operelor literare și artistice.

Într-un savant studiu comandat de Biroul internațional al C.M.P.I. și secretariatul U.N.E.S.C.O., J.C. Risset (de la Centrul Național de Artă și Cultură din Paris) ajunge la concluzia (pe care credem că o putem reține): "Utilizarea calculatorului nu modifică criteriile de apreciere a caracterului original, derivat sau de plagiat, al unei opere"¹⁷.

Acest aspect al problemei, prezentând deocamdată pentru noi un interes mai mult teoretic, a fost evocat pentru a servi drept punct de plecare pentru rezolvarea cât mai concretă a colajelor realizate nu în baza unui program pentru calculator, ci prin descompunerea și recompunerea "manuală" a unor opere preexistente. Problema s-a pus, de exemplu, în legătură cu un panou decorativ, realizat de fragmente de țesături folclorice.

Ignorând în mod deliberat problema limitelor dreptului de utilizare a unor opere preexistente și restrângând analiza la problema de a ști dacă colajul reprezintă o operă având vocație la protecție, credem că răspunsul nu poate fi decât afirmativ. Și în aceste opere, autorul are rolul unui programator, în sensul complex arătat mai sus, și toate argumentele evocate în legătură cu ipoteza anterioară sunt, cu mai puternic cuvânt, valabile în cazul operei sintetice "manuale".

Amenajarea viitoare a regimului juridic al acestor opere ar trebui să urmeze modelul pe care îl oferă regimul drepturilor denumite conexe și care, prin definiție, au un obiect ce se greșează pe o operă preexistentă, lăsând deschisă problema de a ști dacă protecția

¹⁷ Vezi *Probleme ale dreptului de autor decurgând din utilizarea calculatoarelor pentru crearea de opere*, în D.A. nr. 9, 1979.

lor nu presupune un criteriu de valoare (concept obiectiv), dat fiind că opera sintetică nu este creație intelectuală decât în măsura în care se detașează de operele preexistente care au servit la realizarea ei. Într-adevăr, numai prin această detașare, imprimată de valoarea aportului personalității autorului, o asemenea creație devine o operă nouă în raport cu elementele din care se compune.

(b) Extinderea sferei subiectelor dreptului de autor. Unul dintre principiile fundamentale ale dreptului de autor constă în recunoașterea dreptului la calitatea de autor numai persoanelor fizice, ca fiind singurele capabile de o activitate de creație intelectuală.

Persoana juridică nu a devenit subiect al dreptului de autor decât cu titlu de excepție, odată cu dezvoltarea cinematografiei și a mijloacelor de înregistrare mecanică. Astăzi, această excepție tinde să-și lărgescă domeniul de aplicațiune, înglobând o parte importantă a producției editoriale, începând cu enciclopediile și dicționarele.

Se vorbește chiar de "creativitatea" editurilor, care se manifestă în operele de sinteză, ce depășesc posibilitățile unuia sau câtorva autori¹⁸ și se revendică pentru edituri calitatea de subiect al dreptului de autor.

Dar problema extinderii sferei subiectelor dreptului de autor se pune de pe acum și cu privire la persoanele fizice. Operele create cu ajutorul ordinaoarelor ridică problema accesului la calitatea de coautori a căror participare nu poate fi considerată ca limitată la singurul ajutor tehnic.

(c) Regimul operelor realizate în executarea obligațiilor de serviciu. Într-o serie întreagă de domenii ca acela al științei, arhitecturii, design-ului majoritatea operelor create sunt realizate în executarea unei obligații de serviciu.

Regimul juridic al acestor opere este departe de a fi unitar. În majoritatea legislațiilor însă nu se recunoaște persoanei juridice un drept de autor asupra acestor opere, dar se consacră expres dreptul celui ce angajează de a utiliza opera realizată, în aceste condiții, în domeniul său de activitate, fără consimțământul autorului și fără plata vreunei remunerații, precum și dreptul de a publica opera, dar numai pentru un timp limitat, care variază între 2 și 5 ani de la elaborarea ei.

¹⁸ Vezi I.A. Koutchomov, *Editurile în fața reprografiei*, în D.A., nr. 11, 1977.

d) Utilizarea liberă a operelor și limitele dreptului exclusiv al autorului.

În virtutea unui principiu general admis, utilizarea unei opere preexistente în vederea realizării unei opere noi, originale, este permisă.

Principiul se referă însă la utilizarea temelor și ideilor cuprinse într-o operă preexistentă, și nu la reproducerea acestei opere, iar în alte cazuri sub formă de licențe legale și dincolo de limitele expres prevăzute de lege.

Față de importanța reprografiei în activitatea științifică și profesională modernă, a devenit stringentă necesitatea unei reglementări a condițiilor în care este permisă reproducerea, copia liberă a unor opere protejate. Vom aminti doar, pentru a învedera dimensiunile problemei, tehnica copierii mecanizate la distanță, care constă în transformarea imaginilor unei pagini tipărite în semnale electronice, transmisibile prin linii telefonice de la locul emisiunii la locul destinației, unde o mașină receptoare le restituie sub formă de copie¹⁹.

Să nu ometem, de asemenea, o problemă devenită în așa măsură actuală încât formează obiect de cercetare specială în cadrul O.M.P.I., aceea a introducerii informațiilor, inclusiv texte integrale de opere protejate, în memoria ordinaoarelor în vederea recuperării lor. Pentru că, într-adevăr, în lumina dispozițiilor celor două Convenții internaționale în materie de drept de autor, și introducerea în memoria calculatorului, nu numai recuperarea textului introdus, constituie reproducere, fiind deci interzise fără consimțământul autorului²⁰.

Semnalăm că majoritatea legislațiilor mai noi consacră:

- libertatea de reproducere a unei opere protejate, pentru uz personal sau profesional;

¹⁹ Vezi Roy C.Sharp, *Droit d'auteur: armure ou prison*, în D.A.,nr.5, 1975, p.113.

²⁰ Vezi pentru aceste probleme: E.Ulmer, *Electronische Datenbanken und Urheberrecht*, München, ed.Becksche, 1961, 64 p (col. Institutului "Max Planck", H12).

- libertatea de reproducere a unei opere protejate, în scopuri de informare științifică de către instituțiile și organizațiile care desfășoară o asemenea activitate;

- dreptul de reproducere al bibliotecilor și condițiile exercitării acestui drept.

Observăm însă că dificultățile practice de care se leagă organizarea unui control al utilizărilor din ce în ce mai masive de opere protejate ridică problema elaborării unui sistem de remunerație în care *asociațiile de creatori* sunt chemate să joace un rol important. Elaborarea acestui sistem conduce la o diversificare a formelor de remunerație, determinând apariția unei remunerații pentru utilizările masive, al cărei cuantum va fi determinat în funcție de criterii de natură să apropie această remunerație de un fel de *taxă de utilizare, uneori anticipată și totdeauna forfetară*.

Studiile întreprinse în cadrul organismelor internaționale specializate recomandă înlocuirea dreptului autorului de a interzice folosirea operei cu o compensație echitabilă pentru utilizarea acesteia, în cadrul sistemelor de informare și documentare prin ordinator. Rămâne însă și în acest caz deschisă *problema dreptului moral* al autorului, nu numai de a-și vedea menționat numele, dar și de a împiedica deformarea, mutilarea sau alterarea operei sale atât din cauza unor eventuale imperfecțiuni tehnice sau erori ale operatorului, cât și din cauza redării falsificate a sensului operei prin publicarea de extrase sau rezumate.

c) *Rolul asociațiilor de creatori în exercitarea prerogativelor autorului.* Am evocat rolul pe care *asociațiile de creatori* sunt chemate să-l joace în problema exercitării drepturilor patrimoniale ale autorilor, în cazul utilizărilor masive de opere protejate, pe măsură ce reprografia, înregistrarea mecanică și folosirea ordinarilor vor deveni curențe.

Utilizarea operelor preexistente pentru crearea unor opere noi îmbracă și forma *plagiatului brutal* (prin reproducerea unei opere străine, fără drept și fără indicarea scrisă a numelui autorului) sau subtil (prin depășirea limitelor dreptului de citare).

Și în asemenea cazuri, *asociațiile de creatori*, din oficiu sau la sesizarea celor interesați, ar putea fi autorizate să ia măsurile necesare (inclusiv patrimoniale) pentru a restabili drepturile

încălcate ale autorilor ale căror opere au făcut obiectul unor utilizări ilicite.

Între 8 și 11 iunie 1985 a avut loc la München al X-lea Congres al Societății Internaționale pentru dreptul de autor²¹, consacrat celor mai multe din problemele amintite mai sus.

Ținem să subliniem că două dintre ideile formulate în rezoluția Congresului. Este vorba, în primul rând, de afirmarea necesității de a păstra sistemul fundamental, în care autorul are un drept exclusiv asupra operei sale. Soluția propusă pentru a se asigura liberul flux al informațiilor este *intervenția societăților de autori*, care vor veghea asupra asigurării unei remunerații echitabile autorilor. Se atrage, în al doilea rând, atenția asupra necesității unei adânciri a *cooperării internaționale* pentru combaterea pirateriei în materie de drepturi de autor.

Încheind această evocare de probleme determinante ale unei crize a dreptului de autor (probleme asupra cărora vom reveni în mod necesar), ținem să subliniem, de pe acum, că ar fi o iluzie să se considere că ele ar putea fi rezolvate doar pe plan național.

Evocarea câtorva dintre ele, care sunt astăzi în atenția specialiștilor, ne permite să constatăm că imperativele difuzării largi a operelor științifice, literare și artistice, servite, în cel mai înalt grad de dezvoltarea tehnicilor de înregistrare și reproducere, nu sunt cătuși de puțin în contradicție cu imperativul respectării drepturilor autorilor acestor opere și că știința juridică oferă mijloacele necesare pentru ca interesul social să fie asigurat, fără a se sacrifica drepturile autorilor la rezultatele muncii lor de creație.

Mai mult încă, utilizarea mijloacelor pe care știința juridică le oferă în acest scop și, în primul rând, extinderea atribuțiilor societăților de creatori în punerea lor în mișcare au și o valoare educativă generală, care nu trebuie ignorată.

În ezitarea între trecut și viitor, dreptul trebuie să ramână un element de securitate. În primul rând, prin depășirea incertitudinii ideilor care stau la baza soluțiilor propuse.

²¹ Internationale Gesellschaft für Urheberrecht

4. Scurt istoric

Recunoașterea și protecția dreptului autorilor asupra operelor lor este o cucerire târzie. Este incontestabil astăzi că nici grecii și nici romanii nu au cunoscut o asemenea protecție. Surprinși de această constatare, numeroși erudiți au procedat la o analiză minuțioasă a Digestelor, fără însă să poată descoperi, în acest izvor care părea atotcuprinzător, vreo referire oarecare la drepturile autorilor²².

Dar dacă izvoarele legislative ignoră drepturile autorilor, alte surse semnalează existența unui comerț cu manuscrisele operelor diferiților autori. Cu alte cuvinte, dreptul autorului se reducea la dreptul asupra manuscrisului operei.

Copiile după manuscrisul original erau executate în multe exemplare și difuzate până în mari depărtări. În *Epigrame*, Martial menționează că operele sale au ajuns până în "deșertul Geților" și sunt citite de bretoni.

Destinul diferitelor opere era, desigur, inegal. Nu este însă lipsit de interes, pentru a înțelege că existența comerțului de manuscrise nu înseamnă și recunoașterea și apărarea drepturilor autorilor originalelor, să amintim că, după moartea lui Eschyl, atenienii au permis altor poeți să reia tragediile acestuia și chiar să le modifice. Iar dacă fiul lui Eschyl, Eupharion, a putut prezenta tragediile nerepresentate încă ale tatălui său, lucrul se explică prin faptul că manuscrisul acestora rămăsese în mâinile sale, și nu prin recunoașterea vreunui drept asupra reproducerilor și reprezentărilor ulterioare ale acestor tragedii²³.

Situația este, în linii mari, aceeași și în Evul mediu. Se pare însă că, în această perioadă, cărțile (copiile) erau și mai scumpe decât în antichitate.

Este, de altfel, momentul în care începe să apară dreptul exclusiv de transcriere a manuscriselor, iar industria copiștilor ia o amploare deosebită. Copierea manuscriselor a fost, într-o primă

²² Vezi Adolphe Breulier, *Du droit de perpetuité de la propriété intellectuelle*, Paris, Auguste Durand Libraire, 1855, p.17-20: vz. de asemenea, Eugen Ulmer, *Urheber und Verlagsrecht*, 3 Aufl., Berlin, Heidelberg, New York, Springer Verlag, 1980, p.50-51.

²³ Vezi Adolphe Breulier, op.cit., p.18.

perioadă, un monopol al călugărilor, pentru a deveni apoi o industrie în mâna universităților. Unii autori menționează, de pildă, dreptul exclusiv al Universității din Oxford de a transcrie operele²⁴.

Cât despre copişti, numărul lor se ridică numai la Paris și Orléans, în momentul descoperirii tiparului, la 10.000²⁵.

Prima mare cotitură în evoluția dreptului de autor, mai exact momentul în care a fost creat cadrul general în care s-au pus bazele dreptului de autor, coincide cu descoperirea tiparului de către Gutenberg²⁶. Apărut în Germania în jurul anului 1450, tiparul este cunoscut la Paris începând din 1469, iar la Londra, în 1471. Trei secole mai târziu, când problema protecției drepturilor autorilor de opere intelectuale începe să dobândească o configurare modernă, apărătorii acestor drepturi, referindu-se la momentul apariției tiparului, scriau: "Totul se va schimba; întinericul care învăluie această lume, încă barbară, se va risipi dintr-o dată" grație invenției lui Gutenberg care, în mod miraculos și spre deosebire de ceea ce se întâmplă de obicei cu alte invenții, "este imediat apreciată și se răspândește în toată lumea civilizată cu o viteză prodigioasă"²⁷. Efectele acestui succes s-au manifestat imediat pe două planuri. Au apărut avantajele și dezavantajele noii forțe pe care o prezenta tiparul.

Pe de o parte, "geniul uman devine mai fecund; cărțile noi se multiplică; munca autorului, industria de librărie devin mai rentabile și, în același timp, devine mai activă și rușinoasa meserie a plagiatorilor și autorilor de contrafaceri. Toți cei care, într-un mod mai mult sau mai puțin direct, obțin un profit legitim din activitatea intelectuală, simt nevoia de a recurge la protecția socială"²⁸. Pe de altă parte, autoritatea este preocupată și încearcă să potolească "strălucirea acestui splendid și teribil meteor" prin combinarea de "măsuri de protecție" cu "amenințări și interdicții în favoarea sau în prejudiciul scriitorilor, tipografilor și librarilor"²⁹.

²⁴ Vezi *Ibidem*, p.21.

²⁵ Vedi *Ibidem*.

²⁶ Vezi E.Ulmer, *op.cit.*, p.51.

²⁷ Vezi Adolphe B.Bréulier, *op.cit.*, p.22.

²⁸ *Ibidem*, p.22-23.

²⁹ *Ibidem*, p.23

Astfel, dacă în Franța sub Ludovic al XI-lea tipărirea era liberă, Francisc I a interzis librarilor și tipografilor să publice sau să vândă ceva fără autorizarea prealabilă a Universității și a Facultății de teologie. Autorizarea prealabilă este extinsă la toate cărțile noi și la cele imprimate în străinătate, prin ordonanțe din 1537, care stabilesc și sancțiunile nerespectării acestei dispoziții, iar în 1694 este creată funcția de "cenzori regali".

În felul acesta s-a cristalizat ideea că tipărirea și vânzarea cărților este un privilegiu concedat de autoritatea de stat. Orașul Veneția a acordat lui Johann von Speyer, care a adus arta tiparului în acest oraș în 1469, un privilegiu (exclusivitate) de 5 ani în folosirea acestei arte. S-au acordat privilegii și pentru folosirea anumitor litere și forme tipografice.

Dar, dincolo de aceste privilegii care nu privesc decât indirect dreptul de autor, au apărut privilegiile purtând asupra unei anumite opere, încă din secolul al XV-lea în Italia și începutul secolului al XVI-lea în Germania, Franța și Anglia.

Existența corporațiilor de tipografi și librari și monopolul la care aveau dreptul în domeniul lor de activitate obligau pe autor să cedeze (să vândă) proprietatea și exploatarea manuscrisului librarului care se însereina cu difuzarea opereii.

Se citează ca fiind cel dintâi privilegiu cunoscut, cel acordat de republica Veneția, în 1494, lui Herman Lichtenstein, pentru imprimarea lucrării lui Vincent de Beauvais, *Speculum historiae*³⁰.

Scopul imediat al sistemului de concedare a privilegiilor era dublu: protejarea monopolului general al corporației librarilor și protejarea fiecărui librar în parte, cesionar sau reprezentant al autorului, împotriva propriilor săi confrăți.

După părerea autorilor care au studiat această perioadă, sistemul privilegiilor asigură, indirect, și o protecție eficientă autorilor, întrucât nici o carte nu poate fi publicată fără autorizare, iar autorizarea nu se dă pentru o carte aparținând altuia.

La sfârșitul secolului al XVII-lea își face loc ideea unei proprietăți intelectuale, iar la începutul secolului al XVIII-lea apar cele dintâi preocupări teoretice de drept de autor propriu-zis. Deși se întâlnește calificarea de furt, dată utilizării fără drept a unei opere

³⁰ Ibidem, p.25.

străine, nu era vorba decât de condamnare morală. Ideea că opera ca atare rămâne un bun al autorului, chiar după vânzarea unor exemplare, își face însă loc din acest moment³¹.

Louis d'Héricourt este autorul unui memoriu prezentat Parlamentului din Paris în care se găsește formulată ideea că "nu privilegiile acordate de regi librarilor îi fac pe aceștia proprietarii operelor pe care le imprimă, ci exclusiv faptul de a fi achiziționat manuscrisul, a cărei proprietate le este transmisă de autor în schimbul unui preț"³².

În 1761, din discuțiile în jurul privilegiului acordat la 14 septembrie nepoților lui La Fontaine, mort cu 66 de ani înainte, asupra operelor acestuia, discuții determinate de protestul comunității librarilor (La Fontaine vânduse operele sale librarului Barbin), s-a desprins ideea care va defini prima etapă a evoluției dreptului de autor până la apariția reglementărilor speciale, și anume faptul că acest drept este, prin natura lui, o proprietate supusă dreptului comun. Drept urmare, operele achiziționate sunt proprietatea dobânditorului, iar imprimarea și reimprimarea lor constituie, în lipsa unei clauze derogatorii în contract, dreptul său exclusiv.

Rezultatul discuțiilor ivite a fost Regulamentul din 30 august 1777 privind librăriile și imprimăriile. Articolul 5 consacră o regulă de o importanță deosebită, stabilind perpetuitatea privilegiului obținut de autor, care se transmite urmașilor, cu condiția de a nu fi cedat opera unui librar, în care caz durata privilegiului nu poate depăși pe aceea a vieții autorului. Soluția a făcut obiectul unor atacuri violente, fiind chiar adusă în Parlament³³. În aceste condiții a fost editat Decretul din 10 iulie 1793, care a reprezentat cea dintâi reglementare a drepturilor autorilor, aplicabilă tuturor categoriilor de opere.

În raportul care a însoțit prezentarea decretului se proclamă principiul că "dintre toate proprietățile, cea mai puțin susceptibilă de contestație este, neîndoind, aceea a producțiilor geniului omenesc; și este de mirare faptul că a fost necesar ca această proprietate să fie recunoscută și să se asigure, printr-o lege pozitivă, liberul său exercițiu".

³¹ Vezi, E.Ulmer, *op.cit.*, p.54-55.

³² Apud A. Breulier, *op.cit.*, p.30.

³³ Vezi *Ibidem*, p.33-37.

S-a observat însă, cu oarecare ironie, că decretul a redus această proprietate, cea mai incontestabilă dintre toate, la o folosință viageră pentru autor și un uzufruct de 10 ani în favoarea moștenitorilor sau cesionarilor³⁴. La expirarea acestor perioade, opera aparținea domeniului public.

Decretul din 5 februarie 1810 a extins la 20 ani aceste drepturi, în favoarea copiilor și a cesionarilor scriitorilor (art.30 și 40).

Soluția a continuat să fie criticată și diferite proiecte au fost prezentate, în legătură cu care discuțiile teoretice au fost reluate. Fără a ne opri asupra lor vom aminti doar că la un moment dat, Lamartine a susținut, în Camera Deputaților, prelungirea la 50 de ani a dreptului de folosință al succesorilor autorului.

În Anglia situația a fost oarecum asemănătoare, dreptul autorului fiind, într-o primă etapă, recunoscut în temeiul dreptului comun. Sub domnia reginei Ana a fost adoptat însă un statut special, în al cărui preambul se preciza că scopul reglementării este de a încuraja instrucția, conferind autorilor și succesorilor lor în drepturi, pe anumite perioade, un drept de reproducere a cărților imprimate.

Ulterior, sub regele George al III-lea, un nou statut acorda autorului dreptul asupra operelor sale pe tot cursul vieții.

În S.U.A., Congresul a adoptat în 1870 un act normativ care recunoștea autorului, automat, un drept de folosință de 14 ani asupra operei sale, cu posibilitatea ca acest drept să fie prelungit pentru o nouă perioadă de 14 ani, dacă la expirarea celei dintâi autorul se afla încă în viață.

Legea din 3 februarie 1831 a înlocuit reglementările anterioare, recunoscând autorului - cetățean al S.U.A. sau rezident în această țară - un drept de reproducere a operelor sale, pe o perioadă de 28 de ani, cu posibilitatea de prelungire pe încă 14 ani, dacă autorul, soția sau copiii săi sunt încă în viață la expirarea primei perioade.

O lucrare apărută la Jena încă din 1690, a lui Adrian Beier³⁵, afirmă ideea unei proprietăți intelectuale a autorului asupra operei

³⁴ Victor Foucher, apud A.Breulier, *op.cit.*, p.43.

³⁵ A.Beier, *Kurzer Bericht von der nützlichen und vortrefflichen Buchhandlung und der selben Privilegien*, Jena, 1690.

sale. În filozofia germană, ideea a fost adâncită de către Fichte, Hegel și Schopenhauer, iar Immanuel Kant a analizat dreptul de autor ca drept personal, în opoziție cu dreptul de proprietate asupra lucrurilor corporale.

O reglementare specială a acestui drept intervine însă abia în 1837 în Prusia. Consacrând dreptul autorului, ea este considerată prima lege germană modernă în materie de drept de autor. Durata protecției era de 10 ani de la apariția operei și a fost prelungită, în 1845, la 30 de ani *post mortem auctoris*.

Cea dintâi lege care a reglementat în România drepturile autorilor de opere literare și artistice a fost Legea presei din 13 aprilie 1862³⁶.

Votată și promulgată pe timpul lui Cuza Vodă, legea presei recunoștea scriitorilor, compozitorilor și creatorilor de opere artistice dreptul de a se bucura "ca de o proprietate", în tot timpul vieții lor, de dreptul de a reproduce, de a vinde sau de a ceda operele lor. Tipărirea, reproducerea sau imitarea unei opere fără consimțământul autorului erau sancționate printr-o confiscare a exemplarelor și obligarea la plata unei amenzi echivalente cu prețul a o mie de exemplare din ediția originală. Dreptul autorului putea fi transmis, în conformitate cu această lege, dar numai pe o durată determinată. Moștenitorii autorului succedau la drepturile acestuia pentru o perioadă de 10 ani de la data morții sale.

Sub rezerva reciprocității, legea recunoștea aceleași drepturi străinilor, cu precizarea că aceștia nu puteau beneficia în România de drepturile care le erau recunoscute în țara lor de origine.

La 28 iunie 1923, intră în vigoare o lege specială consacrată dreptului de autor, *Legea proprietății literare și artistice*. Considerată, la data elaborării și punerii ei în aplicare, ca una din reglementările cele mai complete și mai moderne ale dreptului de autor, această lege se caracterizează prin două trăsături esențiale. Protecția drepturilor autorilor era asigurată independent de îndeplinirea vreunei formalități, iar beneficiul acestei protecții era recunoscut nu numai naționalilor, dar și străinilor, fără nici o condiție de reciprocitate.

³⁶ Vezi C.Hamangiu, I.Rosetti-Bălănescu, Al.Băicoianu, *Tratat de drept civil român*, vol.II, București, Edit. Națională S.Ciornei, p.146-148.

Potrivit legii (art.2), autorii de opere literare sau științifice, compozitorii, pictorii, desenatorii, sculptorii, arhitecții, gravorii și, în general, toți creatorii unei opere intelectuale, oricare ar fi forma pe care o îmbracă această operă, beneficiază, în tot cursul vieții lor, de dreptul exclusiv de a publica, reprezenta sau executa, de a autoriza traduceri, adaptările și reproducerea operelor lor, de a le exploata, de a le vinde, de a le dona cu titlu gratuit ori de a dispune de ele prin testament.

Legea consacra, de asemenea, dreptul moral al autorului, dispunând (art.3) că, în caz de transmisiune a operei sale, autorii sau moștenitorii săi păstrează dreptul moral de a evita ca această operă să fie denaturată. Dreptul moral este considerat netransmisibil. El nu putea face obiect renunțare.

Dacă Legea presei limita durata dreptului de autor la 10 ani din momentul în care acesta se transmitea moștenitorilor autorului, legea din 1923 prevedea că dreptul moștenitorilor supraviețuiește 30 de ani din momentul morții autorului. Totodată, legea lărgeste drepturile soțului supraviețuitor, căruia îi recunoaște un drept egal cu al copiilor și oprește transmisiunea succesorială la clasa ascendenților, limitând-o la părinți, iar pentru colaterali, la frații și surorile defunctului (art.4).

Din momentul în care opera înceta de a mai forma obiectul unui drept exclusiv, intrând în domeniul public, dreptul de control, care forma esența dreptului moral al autorului trecea Academiei Române, devenind un drept cu caracter perpetuu, (art.6 în fine).

Legea din 1923 consacra o soluție interesantă cu privire la operele nepublicate în timpul vieții autorului, recunoscând acestuia dreptul de a interzice prin testament publicarea lor, dar numai pentru o perioadă de 30 de ani din momentul morții sale (art.8),

Legea din 1923 a fost completată în 1946, la 24 iulie, printr-o lege privind contractul de editare și dreptul autorului asupra operelor literare. Această din urmă lege a fost parțial abrogată (cu excepția art.51-63) prin Decretul nr.17 din 14 ianuarie 1949 pentru editarea și difuzarea cărții.

La 16 februarie 1951 intra în vigoare Decretul nr.19 privind dreptul de autor asupra operelor susceptibile de a fi tipărite, decret care a fost ulterior modificat prin Decretul nr.428 din 13 noiembrie 1952.

Toate aceste acte normative au fost expres abrogate, ca și legea din 1923, prin dispozițiile art.43 din Decretul nr.321 din 27 iunie 1956 privind drepturile de autor.

Actuala lege română a dreptului de autor, care părea, încă din 1990, una din prioritățile legiuitorului, a fost publicată în Monitorul Oficial din 20 martie 1996 și a intrat în vigoare după 90 de zile de la data publicării.

O privire de ansamblu asupra celor 154 articole ale legii este suficientă pentru a constata că ea se aliniază reglementărilor europene în materie nu numai prin proporțiile ei, neobișnuite în dreptul nostru, cât mai ales prin soluțiile consacrate.

5. Congresul de la București din 1906.

Pentru a completa această scurtă evocare istorică a dreptului de autor în țara noastră, vom menționa că cele dintâi lucrări consacrate acestui domeniu au apărut în 1906³⁷, anul în care avea loc în România primul congres internațional, congres consacrat proprietății literare și artistice.³⁸

Sinteza problemelor discutate în cadrul Congresului o constituie expunerea pe care o face A.D.Xenopol în ședința Academiei Române din 23 septembrie 1906³⁹. Nu numai mare istoric, dar și mare jurist, el prezenta membrilor Academiei lucrările

³⁷ C.Hamangiu, *Etat de la législation roumaine sur la propriété littéraire et artistique*, București, 150 p.; Jean T. Ghica, *La propriété littéraire et artistique*, București, 1906, 185 p.; Al. Nicolau, *L'état actuel de la doctrine de la législation et de la jurisprudence en ce qui concerne la propriété littéraire en Roumanie*, București, 1906, 40 p.

³⁸ Asemenea congrese se organizau periodic, începând din 1878, când cel dintâi avusese loc la Paris, sub președinția lui Victor Hugo.

³⁹ Printre participanții străini figurai Auguste Rodin, Camille Flammarion, Richard Strauss, H.Sudermann, Henri Morel (președintele Biroului internațional al proprietății literare de la Berna), Georges Maillard, iar printre organizatorii români: A.D.Xenopol, C.Dissescu, Spiru Haret, B.Delavrancea, G.Enescu, I.Mincu, T.D.Speranția și C.Hamangiu, V.z. raportul lui A.D.Xenopol, în *Analele Academiei Române*, vol XXIX, *Memoriile Secției de Istorie*, p.233-251.

Congresului, arătând că acest eveniment pe care îl numește “unul din cele mai fericite”, va însemna o eră nouă în viața noastră civilizată, dată cea dintâi în Europa, încununată cu razele ei artistice, științifice și literare, vine la noi, la noi care până acum eram obișnuiți a merge întotdeauna la dânsa”.

Invitația pe care delegatul român la congresul precedent a făcut-o, din proprie inițiativă, pentru ținerea celui următor la București, produsese în țară, în primul moment, “o mare înecăcătură”. Xenopol redă cu umor atmosfera atunci când explică că cei mai mulți “se temeau de întrunirea unui congres internațional la București, unde nu există muzeu de pictură și unde cel de antichități nu avea un local “potrivit și încăpător”, iar “comorile adunate cu atâta râvnă și știință” de Gr.Tocilescu stăteau “claie peste grămadă”, fără nici o ordine și fără nici o clasare, prin sălile și beciurile Universității”.

Deschizând lucrările Congresului, Xenopol se adresează participanților și, mulțumind pentru cinstea ce s-a făcut astfel țării, continuă cu aceste emoționante cuvinte: “Poate că ea nu va răspunde în totul așteptărilor dumneavoastră, căci mișcarea civilizatoare abia a atins-o cu puternica-i aripă”, dar totuși, o priveliște plină de interes se va desfășura ochilor dumneavoastră, aceea a unui popor în plină renaștere, care face toate eforturile spre a ajunge națiunile mari ce l-au precedat cu atâta vreme în calea culturii”.

Răspunzând luărilor de cuvânt ale participanților români, Maillard a ținut o frumoasă cuvântare, în care a arătat însemnătatea poporului român în mișcarea culturală europeană.

La data congresului era în vigoare în România cea dintâi lege care reglementa (într-un singur capitol) drepturile creatorilor de opere literare și artistice: *Legea presei* din 13 aprilie 1862, votată și promulgată, așa cum am arătat, pe timpul lui Cuza Vodă, “acel domnitor care s-a gândit aproape la toate nevoile poporului român”, cum spunea Xenopol.

Va mai trece mult de la data congresului până când, la 23 iunie 1923, o lege asupra proprietății literare și artistice să înlocuiască legea din 1862, înlocuire a cărei necesitate era semnalată în cuvântarea lui Xenopol. După cum va trebui să așteptăm până în 1926, pentru ca România să devină membră a Convenției de la Berna.

Este însă neîndoielnic că organizarea și ținerea Congresului de la București a contribuit mult la creșterea interesului pentru

problemele dezbatute, influențând, prin studiile publicate cu acest prilej, evoluția și soluțiile legislative.

Așa cum arătăm, expunerea pe care Xenopol o face la Academie despre lucrările congresului este o admirabilă sinteză a problemelor fundamentale ale dreptului de autor. Ea își păstrează și astăzi valoarea și actualitatea.

Xenopol relevă controversile de care a fost legată trecerea la o protecție juridică a drepturilor intelectuale, argumentele juridice și de oportunitate împotriva unei asemenea protecții.” Ca argument juridic, s-a căutat să se aducă împrejurarea că omul, pentru a da ființă unei plăsmuri intelectuale, trebuie să lucreze cu elemente obștești, cu limba, ideile și procedurile cunoscute tuturor”. S-a mai invocat, pentru a susține neoportunitatea protecției “că o asemenea restrângere în folosința de lucrările intelectuale ar dăuna civilizației care are nevoie de o cât mai mare împrăștiere de idei”⁴⁰

Respingând aceste obiecții, Xenopol sublinia faptul că trebuie să se facă deosebire între difuzarea ideilor și folosul material ce se poate trage din această difuzare, și care este drept să revină autorului.

Dar, partea cea mai interesantă a acestei expuneri este aceea care se referă la necesitatea, odată admis principiul protecției, de a se stabili sfera și limitele dreptului de autor. Iată cele cinci probleme semnalate. Unele dintre ele reprezintă și astăzi semne de întrebare.

(a) “Pasurile iscodite de o dănuitoare sau modul de declamare al unui actor sau de cântare al unui cântăreț”, se întrebă Xenopol, constituie oare drepturi de proprietate, și drept urmare, imitarea lor, o încălcare a drepturilor de autor?”. Problema drepturilor artiștilor interpreți și executanți este și astăzi, în unele țări, o problemă nerezolvată:

(b) “Ideile curate”, continuă Xenopol, “bunăoară ideea arhitectului (...) căruia i-a venit pentru întâia oară în minte să facă să dea toate camerele unui apartament în o singură sală de intrare”, poate sau nu să fie imitată? Xenopol ridică, în realitate, prin această întrebare, două probleme distincte: aceea a vocației operei de arhitectură la protecție în cadrul dreptului de autor, problemă rezolvată pozitiv în majoritatea legislațiilor moderne, și aceea a protecției ideilor “curate”, independent de forma lor concretă de

⁴⁰ A.Xenopol în rap.cit.

exprimare, problemă rezolvată negativ în virtutea logicii interne a sistemului de protecție a dreptului de autor;

(c) Deosebit de interesantă este problema asupra căreia Xenopol se oprește mai mult și care, rezolvată astăzi în toate legislațiile, în considerarea interesului social, constituie un caz de licență legală. Cu alte cuvinte, de permisiunea pe care legea o acordă de a folosi o operă străină fără consimțământul autorului și, uneori, și fără plata oricărei remunerații: "Fi-va învoit -întreba Xenopol- un autor de manuale didactice să întrebuințeze, pentru o carte de citire, poezii sau bucăți de proză din deosebiții autori?";

(d) Xenopol atinge două probleme deopotrivă vechi și noi: aceea a plagiatului și a dreptului de citare. Este interesant de relevat discernământul juridic care îi permite să distingă două probleme, acolo unde și astăzi unii juriști nu văd decât una singură. Punând problema plagiatului, el se întreabă dacă este îngăduit sau nu a împrumuta "numai ideea obștească, tema sau teza unei piese", îmbrăcând-o într-o altă formă;

(e) Problema mult discutată a limitelor dreptului de citare (citarea constituind și ea, în legislațiile moderne, un caz de licență legală) este pusă în termenii următori: "Când se critică o lucrare, până la ce grad e învoit să se reproducă locuri din ea, pentru a nu face abuz și, sub pretext de critică, să se reproducă lucrări întregi în chip nelegal?".

Jurisprudența și unele legi au răspuns astăzi la această întrebare, stabilind că citatul trebuie să fie nu numai justificat, dar și scurt.

O altă problemă de care s-a ocupat congresul a fost aceea a duratei dreptului de autor, *post mortem auctoris*.

Înlăturând ideea unei transmisiuni succesoriale nelimitate în timp, Xenopol arăta că "s-a găsit de cuviință a se mărgini în timp durata dreptului de proprietate, drept ce în vremile noastre mai cu seamă, unde noul și neașteptatul lovește mințile, nici nu ar mai înfățișa interes veșnic pentru producător sau acci ce-i urmează în bucurarea de roadele muncii...", iar pe de altă parte, opera "ar cădea așa de mult în domeniul public, prin însușirea ideilor și a formelor, încât ea nu ar mai aparține individualității care ar fi produs-o".

Dar acceptând ideea limitării în timp a dreptului de autor, congresul a atras atenția asupra faptului că această durată nu trebuie să fie prea scurtă.

Încheind expunerea problemelor care au făcut obiectul dezbaterilor în Congres, Xenopol se oprește asupra necesității de a se elabora o lege a dreptului de autor și amintește că o comisie care să lucreze la elaborarea proiectului a și fost numită. Această comisie urma să pregătească și aderarea țării la Conferința de la Berna, ceea ce însemna, pentru autorii străini, accesul la protecția recunoscută autorilor români, după cum și aceștia obțineau dreptul la protecție în toate țările Uniunii de la Berna.

Anunțând acest lucru, *Xenopol are grijă să explice că protecția proprietății literare străine, departe de a fi păgubitoare* pentru țară *“va aduce foloase netăgăduite”*, pentru că va pune *stavilă înămolirii cugetării românești de către produsele minților străine*, *“dând avânt propriei noastre literaturi”*.

În prezent dreptul de autor este confruntat cu probleme atât de grave, încât structurile sale tradiționale par să fie profund zdruncinate. În această atmosferă, lectura textului lui Xenopol este reconfortantă. Ea contribuie la întărirea convingerii că dreptul de autor nu este depășit de dezvoltarea tehnicii și că este capabil să țină pasul cu ea. Mai mult, că această dezvoltare care, prin extinderea și perfecționarea posibilităților de cunoaștere și difuzare a ideilor, leagă din ce în ce mai strâns activitatea creatoare trecută cu cea prezentă, pe cea națională cu cea universală, care determină multiplicarea necesară a operelor de colaborare, precum și împletirea, uneori inseparabilă, a activităților intelectuale creatoare cu cea tehnică, este de natură a solidariza pe oameni în ceea ce activitatea lor are mai frumos și exclusiv uman.

6. Anul 1989, un an de cotitură pentru dreptul european de autor.

Aderarea Statelor Unite la Convenția de la Berna s-a produs într-un moment în care un proces de o importanță cu totul excepțională era în curs în țările Comunității Europene: acela de armonizare a legislațiilor acestor țări în domeniul dreptului de autor.

O analiză de o extremă luciditate a direcției în care va evolua dreptul de autor după cotitura pe care a reprezentat-o anul 1989 aparține unui cunoscut specialist, A.Kérevér. Ea a constituit obiectul remarcabilului său raport la Congresul organizat de INTERGU¹, la Bruxelles, între 21 și 23 septembrie 1989, raport la care ne-am referit și la începutul acestei lucrări.

De pe poziții europene, autorul raportului l-a intitulat semnificativ: "Le droit d'auteur, un acquis et une condition pour le developpement de la culture européenne".

Să adăugăm și titlul tot atât de semnificativ sub care au fost publicate lucrările Colocviului: "Author's right without author?"

Fără a intra în analiza interesantei expuneri a lui A.Kérevér, ne vom mărgini, dată fiind importanța lor deosebită pentru evoluția de după 1989 a dreptului european de autor, să redăm cele cinci considerații care au constituit concluzia raportului:

(a) necesitatea de a ține seama de coexistența celor două sisteme de drept de autor, cel de copyright și cel european;

(b) faptul că cele două sisteme coexistă în prezent în cazul aceleiași convenții internaționale, cea de la Berna (principala convenție în materie de drept de autor);

(c) distincția între dreptul de autor și drepturile conexe este și rămâne esențială pentru conservarea a ceea ce s-a dobândit pe terenul dreptului de autor;

(d) dreptul european de autor nu va putea subzista în mod durabil nălterat, fără o anumită armonizare, în fața recentelor inovații tehnologice și în special cele legate de copia mecanică;

¹ Internationale Gesellschaft für Urheberrecht.

© realizările dreptului european nu trebuie păstrate și dezvoltate pentru ele însele, ci pentru că ele reprezintă baza juridică indispensabilă creației culturale.

7. Dreptul de autor și infrastructura mondială a informației.

Este titlul reuniunii din 4-8 iunie 1996 a ALAI, de la Amsterdam. El definește stadiul actual al problemelor.

Dacă pentru început problemele abordate privesc în special *drepturile morale* și modul în care ele sunt afectate de evoluția actuală a informatizării, raportul prezentat de A.Dietz², la zilele internaționale organizate de Fundația Stephan Luby, între 23-25 septembrie 1996, ridică direct problema necesității, în numeroase ipoteze, să se recurgă la acțiunea în justiție pentru a determina astfel o jurisprudență a cărei lipsă este în prezent izbitoare.

² Comunicare intitulată: Bedeutung und Funktion der Urheberpersönlichkeitsrechts auf nationaler und internationaler Ebene.

II. IZVOARELE DREPTULUI DE AUTOR.

COMENTARIU

1. Legea dreptului de autor din 1956. 2. Legea privind dreptul de autor și drepturile conexe nr. 8 din 14 martie 1996. 3. Principalele reglementări europene. 4. Dreptul de autor în S.U.A. Sistemul de copyright. 5. Izvoarele internaționale. 6. Directivele Comisiei Comunităților europene, instrument de armonizare a legislațiilor țărilor membre în domeniul dreptului de autor.

①. Legea dreptului de autor din 1956.

Decretul nr.321 din 21 iunie 1956¹ privind dreptul de autor a continuat să rămână în vigoare după 1989, deși un proiect de reglementări în acest domeniu, care părea una din prioritățile noului legiuitor, a fost elaborat chiar în cursul anului 1990.

O privire de ansamblu asupra legii din 1956 ne permite să afirmăm că majoritatea textelor sale corespundea, la data elaborării ei, reglementărilor moderne, iar tehnica redactării lor permitea interpretarea diferitelor dispoziții în conformitate cu concepțiile dominante în doctrina europeană. Este evident că o influență esențială în soluțiile adoptate a fost exercitată de Convenția de la Berna la care

¹ Pentru o analiză mai amplă a dispozițiilor decretului din 1956 vezi: Yolanda Eminescu, *Dreptul de autor*, Editura Lex, 1994.

România era parte încă din 1927. Amprenta socialistă s-a manifestat în special în acte normative emise în aplicarea legii.

Cu toate acestea trebuie să semnalăm o soluție care a dat naștere la numeroase discuții și care apărea singulară în ansamblul legislațiilor moderne.

Este vorba de durata diferită a dreptului de autor în cazul transmisiunii succesoriale.

Astfel, dacă durata drepturilor de autor era, potrivit art.2, pentru autor, egală cu tot timpul vieții sale, transmisiunea sa către moștenitori se făcea pe durate diferite, în funcție de gradul de rudenie (art.6) și anume:

- descendenților, 50 de ani post mortem auctoris

- soțului supraviețuitor, pe tot timpul vieții sale

- celorlalți moștenitori (colaterali privilegiați și alți moștenitori) până la al IV-lea grad inclusiv, 15 ani post mortem auctoris.

Durata începe să curgă, pentru autor, din momentul în care opera a luat o formă concretă (art.2): manuscris, schiță, etc.

Sistemul adoptat de legea română din 1956, spre deosebire de majoritatea legislațiilor care au fixat pentru dreptul de autor, potrivit Convenției de la Berna, o durată de 50 de ani *post mortem auctoris*, fără distincțiile din legea pe care o analizăm, conduce la supraviețuirea, în anumite cazuri, a unei părți numai din dreptul transmis. Așa se întâmplă de exemplu în cazul când soțul supraviețuitor vine în concurs cu un alt moștenitor și decesul celui dintâi survine înainte de expirarea termenului fixat pentru moștenitorul cu care a fost chemat la succesiune.

În cazul decesului unui moștenitor din clasa descendenților, înainte de expirarea termenului de 50 de ani, dreptul de autor trece, pentru restul de timp, la propriii săi moștenitori. Această reglementare a dat naștere la o jurisprudență relativ bogată.

Unele tribunale, ca de altfel și unii autori, au considerat, în ipoteza examinată, că legea dreptului de autor a înțeles să restrângă vocația succesorală la descendenții moștenitorului, și deci ai autorului. S-a impus însă soluția contrară, bazată pe referirea din art.6, la dreptul comun al devoluțiunii succesoriale, la ordinea de preferință, precum și la partajul bunurilor în caz de concurs între moștenitori.

Două importante decizii ale Tribunalului Suprem (Colegiul civil) subliniază faptul că legea dreptului de autor din 1956 nu a schimbat nimic în ordinea succesorală stabilită de codul civil, nefăcând decât să limiteze la 50 de ani transmisiunea succesorală a dreptului de autor, în cazul descendenților.

O decizie contrară a Tribunalului orașului București, care consideră că timp de 50 de ani dreptul de autor transmis descendenților nu este transmisibil moștenitorilor în linie dreaptă, a făcut obiectul unei ample note critice.

Pentru a completa semnalarea unor particularități ale legii din 1956 vom mai aminti unele soluții care, deși consacrate și de alte legislații, sunt, în prezent, abandonate de reglementările mai noi, pentru motive asupra cărora vom mai avea ocazia să revenim.

Una dintre acestea privește filmele cinematografice, menționate expres printre operele protejate (art.9). Problema regimului lor juridic este rezolvată de art.11 care separă, pe planul subiectelor, drepturile asupra operei cinematografice ca atare și asupra operelor care intră în compunerea ei.

Drept urmare, în dreptul român opera cinematografică nu este o operă de colaborare. Ca și în cazul operelor radiofonice și al înregistrărilor mecanice, art.11 consacră o separare a statutului juridic al creatorilor care participă la realizarea operei cinematografice calificată expres de lege drept operă colectivă (nu comună) și care își păstrează fiecare (separat) dreptul de autor asupra contribuției sale și dreptul de autor al persoanei juridice care organizează realizarea filmului, (căreia legea îi atribuie un drept de autor limitat).

În sfârșit, nu este lipsit de interes, dată fiind importanța crescândă a problemei, să amintim soluția consacrată de legea din 1956 în privința regimului înregistrărilor sonore și vizuale.

Potrivit dispozițiilor art.13, sunt permise fără consimțământul autorului, dar cu respectarea tuturor celorlalte drepturi ale acestuia, anumite reproduceri, înregistrări și transmisiuni.

În toate cazurile, dreptul autorului la divulgare, la inviolabilitatea operei, la paternitatea ei, precum și dreptul la remunerație sunt conservate:

a) Cu condiția ca opera să fi fost reprodusă și difuzată, legea permite (fără consimțământul autorului) înregistrarea mecanică (prin

orice mijloace) a operelor de orice fel, pentru uz personal (lit. a). Nu putem să nu semnalăm faptul că înregistrările pentru uz personal fac parte, în majoritatea legislațiilor din categoria utilizărilor libere, care nu comportă, așadar, plata unei remunerații. Că *art.13 lit.a* se referă la înregistrările de uz personal rezultă din faptul că nu se face referire la reproducerea acestor înregistrări.

(b) Cu condiția ca reprezentarea, executarea sau expunerea să aibă loc într-o sală publică este permisă (fără consimțământul autorului) transmisiunea directă (din sală) a operelor de orice fel prin radio sau televiziune, precum și înregistrarea lor în vederea retransmisiunii.

(c) Spre deosebire de aceste două situații, în care poate fi vorba de o utilizare concomitentă cu actul de divulgare, art.13 reglementează încă două cazuri de licență legală, dar numai cu condiția prealabilă ca opera să fi fost anterior difuzată, reprezentată, executată sau expusă. Aceste cazuri sunt:

-reproducerea chiar integrală de opere de orice fel, în culegeri, albume și alte lucrări de acest gen, precum și în presă, exclusiv pentru exemplificarea conținutului sau ilustrarea unei teme (este cazul reglementat și în alte legislații ca variantă a dreptului de citare și denumit *citare de mare întindere*, spre deosebire de cea prevăzută de art.14 lit.c);

-înregistrarea de opere de orice fel, chiar integrală, în vederea radiodifuzării, a televizării sau a folosirii în jurnalele cinematografice și care trebuie deosebită de înregistrarea de care am vorbit mai sus, din sala publică, în vederea retransmisiunii.

Modul în care este redactat textul ne duce la concluzia că el privește radiodifuzarea primară, de către "organismul de origine". Rămâne deschisă întrebarea dacă dreptul de radiodifuzare este "epuizat" odată cu prima emisiune.

În aprecierea tuturor cazurilor de licență legală este necesar să se țină seama de faptul că dreptul exclusiv al autorului de reproducere a operei sale este un drept distinct de *dreptul de reprezentare și executare*. Drept urmare, *dreptul de înregistrare* fără consimțământul autorului, în cazurile analizate mai sus, nu include și *dreptul de transmisie* a înregistrării în cazurile în care legea nu prevede expres acest lucru.

O problemă cu care a fost confruntată jurisprudența noastră este aceea a utilizării în localuri publice, prin aparate de radiorecepție, a muzicii difuzate de posturile de radioemisie. În aceste cazuri nu este în realitate vorba de o licență legală și nici de o liberă utilizare, deși instanțele s-au pronunțat în sensul că o asemenea utilizare nu comportă o remunerație specială de autor pentru că o remunerație este plătită de organizația de radiodifuziune.

Problema remunerațiilor cuvenite autorilor de opere folosite în condițiile art.13 este rezolvată, în general, prin intermediul uniunilor și asociațiilor de creatori.

Problema înregistrărilor particulare își găsește, credem, o soluție în legea din 1956 în art.13 lit.a, care a încadrat aceste înregistrări în categoria excepțiilor de la dreptul exclusiv de exploatare a autorului, dar a unor excepții care comportă plata remunerației legale. Într-adevăr, deși acest text se referă la mijloacele mecanice curențe la data editării legii (discursuri și benzi de magnetofon), legiuitorul a completat enumerarea prin cuvintele "și orice alte mijloace", ceea ce i-a atribuit un caracter nelimitativ.

Alături de Decretul nr.321/1956 este cazul să amintim și Legea presei din 1 aprilie 1974, republicată la 19 ianuarie 1978, în forma modificată prin Legea nr.7/1978.

Înainte însă de definitivarea proiectului legii în vigoare a dreptului de autor, au fost elaborate și adoptate câteva reglementări strâns legate de acest domeniu, pe care este necesar să le amintim.

Cea mai importantă, prin actualitatea problemelor pe care le ridică, este Legea audio-vizualului nr.48 din 25 mai 1992, modificată prin Legea nr.109 din 8 octombrie 1992.

Organizarea activității cinematografice a făcut obiectul Decretului nr.80 din 10 februarie 1990 iar prin Decretul-lege nr.136 din 12 mai 1990 s-au luat unele măsuri privitoare la Radio-Televiziunea Română.

În ceea ce privește organizațiile de creatori trebuie semnalat Decretul-lege nr.27 din 15 ianuarie 1990 privind organizarea și funcționarea în condiții de autonomie economică a organizațiilor de scriitori, artiști plastici și compozitori, creatori de film și teatru.

O hotărâre a Guvernului (nr.342 din 31 martie 1990) a reorganizat activitatea de impresariat artistic dispunând crearea unei

întreprinderi de comerț exterior "Artexim", în subordonarea Ministerului Culturii, care are un fel de monopol al activității de impresariat artistic, în țară și străinătate.

Tot prin hotărâre guvernamentală a intervenit o reglementare a "plății remunerației de folosință cuvenite principalilor realizatori ca drept de autor ai filmelor din producția națională".

Un Decret lege din 25 aprilie 1990 privește unele măsuri referitoare la activitatea Uniunii Arhitecților din România și asociațiilor teritoriale ale arhitecților.

Vom mai aminti Hotărârea de reorganizare a unor instituții publice subordonate Ministerului Culturii, din 21 septembrie 1992; Legea privind timbrul literar, cinematografic, teatral, muzical, folcloric și al artelor plastice din 5 mai 1994 și Legea privind organizarea și funcționarea societății române de radiodifuziune și societății române de televiziune, din iunie 1994.

2. Legea privind dreptul de autor și drepturile conexe, nr. 8 din 14 martie 1996.

Dreptul de autor este, în prezent, reglementat de Legea nr.8 din 14 martie 1996, care, potrivit art.152, a intrat în vigoare după expirarea a 90 zile de la publicarea ei în Monitorul Oficial.

Întrucât analiza sistemului de protecție a dreptului de autor instituit prin prezenta lege formează principalul obiect al lucrării de față, ne vom mărgini aici la caracterizarea generală a acesteia.

În linii generale legea corespunde sistemului adoptat în prezent de majoritatea țărilor europene, începând cu caracterul amplu al reglementării (154 articole). Aceasta se datorează în special reglementării amănunțite a drepturilor autorilor și societăților de gestiune colectivă a acestor drepturi.

Vom mai semnală, în această privire de ansamblu, crearea unui organism special "Oficiul Român pentru Drepturile de Autor" care funcționează pe lângă Ministerul Culturii.

Întrucât analiza diferitelor texte formează obiectul principal al lucrării de față, ne vom limita aici la o scurtă privire de ansamblu.

Astfel, dispozițiile generale formează obiectul părții I-a a Titlului I.

Cele 64 de articole ale acestui titlu reglementează (după două articole introductive) calitatea de subiect al dreptului de autor, obiectul acestui drept, conținutul, durata și limitele exercitării sale, cesiunea drepturilor patrimoniale ale autorului și formele pe care le îmbracă.

Cea de-a doua parte a aceluiași titlu (art.64-91) este consacrată dispozițiilor specifice diferitelor categorii de opere.

Titlul II are ca obiect drepturile conexe (art.92-122) și se referă, după câteva dispoziții comune, la drepturile artiștilor interpreți și executanți, ale producătorilor de înregistrări sonore, organismelor de radiodifuziune și televiziune.

Obiectul Titlului III privește gestiunea și protecția dreptului de autor și a drepturilor conexe (art.123-145) iar Titlul IV cuprinde dispoziții privind aplicarea legii precum și dispoziții tranzitorii și finale.

3. Principalele reglementări europene.

Importanța țărilor care alcătuiesc Comunitatea europeană în cultura continentului nostru, faptul că în unele din ele limba în care sunt scrise operele protejate este o limbă de circulație universală, cooperarea cu aceste țări inclusiv în cadrul Uniunii de la Berna și, drept urmare, interesul firesc pentru legislația națională care va fi aplicabilă în cadrul acestor raporturi în virtutea principiului tratamentului național ne-a determinat să facem un inventar al legilor aplicabile în materie de drept de autor în aceste țări. Este evident că acest inventar nu va fi exhaustiv.

Austria, asemenea altor state europene, a realizat, prin modificarea din 1993 a legii dreptului de autor, o aliniere la Directivele Comunității europene în acest domeniu.

Menționăm printre dispozițiile noi reglementarea protecției programelor pentru ordinatoare, consacrarea teoriei germane a epuizării dreptului titularului și reglementarea unor licențe legale.

În Belgia, legea dreptului de autor datează din 22 martie 1886 și a fost succesiv modificată prin legea din 11 martie 1958 și cea din 10 octombrie 1967.

În aprilie 1994, proiectul unei noi legi a dreptului de autor și drepturilor conexe făcea obiectul unor animate dezbateri în senatul belgian.

Proiectul urmărea, printre altele, și alinierea la Directivele europene.

La 30 iunie 1994 a fost adoptată noua "lege a dreptului de autor și drepturilor conexe", alcătuită din 92 articole.

La 9 mai 1995 a intrat în vigoare o lege modificatoare a celei din 30 iunie 1994.

Cele 9 articole ale legii modificatoare privesc art.2 §3, art.22, art.23, art.42 alin.1, art.46, art.47, 61, 76 și 85 din lege.

La 23 iunie 1994 a intervenit o lege privind protecția programelor pentru ordinatoare care, cum se indică în chiar titlul ei, transpune în dreptul belgian *Directiva europeană* din 14 mai 1991.

În Danemarca, legea în vigoare este legea nr.158 din 31 mai 1961 în forma republicată la 15 aprilie 1975 (cu modificările ce i s-au adus prin legea nr.250 din 12 iunie 1975).

În Elveția legea în vigoare privind drepturile de autor și drepturile conexe este cea din 9 octombrie 1992, modificată la 16 decembrie 1994.

În Franța, legea din 11 martie 1957 privind proprietatea literară și artistică, modificată prin legea din 3 iulie 1985, a fost abrogată prin Legea nr.92-597 din 1 iulie 1992 ale cărei dispoziții anexă constituie "Codul proprietății intelectuale".

Prima parte a acestuia privește proprietatea *literară și artistică* și cuprinde următoarele titluri: obiectul dreptului de autor, drepturile autorilor și exploatarea drepturilor (diferitele categorii de contracte). Cartea a II-a cuprinde dispozițiile privitoare la drepturile conexe. Cartea a III-a grupează dispozițiile privitoare la *remunerația pentru copia privată* și într-un Titlu separat, pe cele privind *societățile de percepere și repartizare a drepturilor*. Un ultim Titlu privește procedurile și sancțiunile.

Fără a intra în analiza dispozițiilor de mai sus, la care vom mai avea ocazia să ne referim, amintim că dreptul autorului este

calificat ca fiind un drept de proprietate incorporeală, exclusiv și opozabil. Iar printre operele protejate sunt expres menționate programele pentru ordinateare, precum și creațiile de modă.

La 14 aprilie 1995 a intervenit un decret (nr.95-406) privind aplicarea articolelor L-122-10 la L.122-12 din Codul proprietății intelectuale, privitoare la gestiunea colectivă a dreptului de reproducere prin reprografie.

În *Germania*, legea aplicabilă este cea din 9 septembrie 1965 privitoare la dreptul de autor și drepturile conexe, în forma modificată la 24 iunie 1985. O lege din 9 septembrie 1965 reglementează gestiunea drepturilor de autor și a drepturilor conexe.

Este necesar să amintim și Legea din 7 martie 1990 privind protecția proprietății intelectuale și reprimarea contrafacerii produselor, care cuprinde o serie de dispoziții privind dreptul de autor.

La 25 iulie 1994 intervine o lege modificatoare (privind art.54 al legii dreptului de autor din 9 septembrie 1965), precum și Legea privind gestiunea colectivă a drepturilor de autor.

O modificare a aceleiași legi intervine la 23 iunie 1995 și privește dreptul de punere în circulație.

În *Italia*, dispozițiile fundamentale în materie de drept de autor se găsesc în Codul civil din 16 martie 1942. Ele sunt completate prin dispozițiile Legii nr.633 din 22 aprilie 1941 privind protecția dreptului de autor și a altor drepturi legate de exercițiul acestuia, modificată prin Decretul nr.490 din 14 mai 1974.

În *Luxemburg*, legea aplicabilă este legea dreptului de autor din 29 martie 1972, pe lângă care trebuie să menționăm Legea din 23 septembrie 1975 privind protecția artiștilor interpreți sau executanți, a producătorilor de fonograme și a organismelor de radiodifuziune.

În *Marea Britanie*, reglementarea anterioară, a legii din 1956 cu modificările ulterioare, a fost complet revizuită prin legea intrată în vigoare în 1989 a dreptului de autor, desenelor industriale și brevetelor de invenție².

Renunțând la distincția dintre operele literare, dramatice, muzicale și artistice pe de o parte și înregistrările de sunet, filmele,

² Vezi. Gerhard Reichel, *Recent developments in United Kingdom*, INTERGU, 1980, p.106 și urm.

emisiunile radiodifuzate și transmisiunile prin cablu pe de altă parte, legea folosește pentru aceste categorii un termen unic - acela de "operă".

Durata protecției este fixată la 50 de ani.

Folclorul este protejat pentru prima oară.

Înregistrările la domiciliu de opere radiodifuzate sunt declarate licite.

O reglementare specială este consacrată licențelor legale în scopuri de educație și învățământ.

O interesantă dispoziție privește consacrarea expresă a dreptului moral al autorului (ca intervine la 102 ani de la semnarea Convenției de la Berna).

Dispoziția nu se extinde la salariați și nici la autorii programelor pentru ordinatoarele.

Filmele și fotografiile realizate la comandă nu pot fi folosite fără consimțământul celui ce a făcut comanda.

Menționăm, de asemenea, crearea unui Tribunal special pentru drepturile de autor.

În *Olanda* este încă în vigoare Legea din 23 septembrie 1912, în varianta modificată ultima oară, prin Legea din 27 octombrie 1972. Prin legea din 30 mai 1985, unele articole ale Legii din 1912 sunt adaptate Actului de la Paris de revizuire a Convenției de la Berna.

În *Portugalia*, a intervenit o reglementare nouă a dreptului de autor prin Codul drepturilor de autor și al drepturilor conexe, din 17 septembrie 1985, modificat la 3 septembrie 1991. Codul cuprinde 218 articole, fiind una din cele mai complete reglementări în materie. Cele 5 titluri ale Codului reglementează operele protejate, utilizarea operei, drepturile conexe, apărarea drepturilor de autor și a drepturilor conexe și înregistrarea drepturilor de autor.

În *Spania*, legea în vigoare este "Legea proprietății intelectuale" din 11 noiembrie 1987.

Cartea I - consacrată drepturilor autorilor - cuprinde, după dispozițiile generale, următoarele titluri: subiectul, obiectul și conținutul dreptului de autor, durata dreptului de autor și limitele sale; domeniul public, transmisiunea drepturilor, operele cinematografice și alte opere audiovizuale, programele pentru ordinatoarele.

Vom avea ocazia să revenim, în capitolele următoare, asupra celor mai multe din reglementările europene pe care nu am făcut aici decât să le semnalăm.

Într-un excelent studiu, întocmit la cererea Comisiei Comunității Europene, A.Dietz³, în baza analizei comparative a legislațiilor de mai sus, ajunge la concluzia unor diversități adesea nejustificate, explicabile printr-o inerție legislativă. Astfel, de pildă, în timp ce unele țări ale Comunității reglementează, alături de dreptul de autor propriu-zis, și drepturile conexe, altele se mărginesc la reglementarea tradițională a dreptului de autor, lăsând în seama jurisprudenței drepturile conexe. Pe de altă parte, o diversitate frapantă apare în cadrul protecției internaționale. Numai unele țări ale Comunității au aderat la Convenția de la Roma privind protecția artiștilor interpreți și executanți și numai unele au semnat Convenția din 1971 pentru protecția producătorilor de fonograme, împotriva reproducerilor ilegale ale fonogramelor lor. Aceeași situație în cadrul Aranjamentului european pentru protecția emisiunilor de televiziune din 22 iunie 1960 (amendat prin Protocolul din 22 ianuarie 1965) și chiar în cadrul Aranjamentului european privitor la schimbul programelor de televiziune din 15 decembrie 1958.

Dacă aceasta este situația în domeniul drepturilor conexe, în schimb se constată o unitate totală în ceea ce privește dreptul de autor propriu-zis.

Transformările intervenite în *statele din Estul și Centrul Europei* și noile lor raporturi cu Comunitatea europeană au determinat apariția unor reglementări noi în domeniul dreptului de autor.

Astfel, în *Bulgaria*, Legea dreptului de autor din 16 noiembrie 1951 a fost modificată prin Legea din 30 martie 1990 (publicată în 13 aprilie 1990) pentru a fi înlocuită cu o lege nouă, publicată la 26 iunie 1993. Noua lege cuprinde 102 articole grupate după cum urmează: dispoziții generale, obiectele dreptului de autor, transmisiunea dreptului de a folosi o operă (categorii de contracte), opera audiovizuală, mijloace de apărare a dreptului de autor.

³ Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne, Bruxelles.

Legea *Cehoslovacă* privind operele literare, științifice și artistice, din 25 martie 1965, a fost de asemenea modificată prin Legea din 28 martie 1990 intrată în vigoare la 1 iunie 1990.

Legea a fost inițial în vigoare atât în Republica Cehă, cât și în cea Slovacă, cu deosebire că în Cehia, prin Legea din 8 decembrie 1993 privind modificarea regimului Fondului Cultural și a legii dreptului de autor au fost abrogate dispozițiile privind "le domaine public payant".

În *Republica Cehă*, legea a fost republicată într-o formă modificată, în 1996 (Legea nr. 86/1996).

Semnalăm, de asemenea, Legea din 27 septembrie 1995 privind administrarea colectivă a drepturilor de autor și drepturilor conexe.

O nouă lege a dreptului de autor și drepturilor conexe, din 9 iulie 1993, a înlocuit, și în *Federația Rusă*, reglementările anterioare. Legea are 50 articole și este calificată drept o "renaștere a dreptului de autor în Rusia"⁴.

În *Republica Moldova* a fost adoptată la 23 noiembrie 1994 o Lege a drepturilor de autor și drepturilor conexe, lege care a intrat în vigoare la 2 martie 1995.

În *Polonia* legea din 10 iulie 1952 a fost modificată prin legea din 30 mai 1989.

O nouă reglementare a intervenit la 4 februarie 1994 prin legea dreptului de autor și a drepturilor conexe. Cele 129 articole ale legii sunt grupate în următoarele capitole: obiectele dreptului de autor, subiectul dreptului de autor, conținutul dreptului de autor, utilizările libere de opere protejate, durata dreptului de autor, dispoziții speciale privind opera audiovizuală, dispoziții privind programele pentru ordinatoarele, apărarea drepturilor personale nepatrimoniale ale autorului, apărarea drepturilor patrimoniale ale autorului, apărarea dreptului la imagine, la secretul corespondenței și secretul surselor de informații, drepturile conexe, organizațiile de gestiune colectivă a drepturilor de autor și drepturilor conexe, Fondul de Creație, răspunderea penală, dispoziții tranzitorii și finale⁵.

⁴ Vezi, V.Saveljeva, GRUR-Int., 1993, nr.11, p.778 și urm.

⁵ Vezi cu privire la această lege: Jerzy A.Budowschj, *Das neue polnische Gesetz über Urheberrecht und verwandte Rechte*, în GRUR Int.1994, nr.6.

Nu este lipsit de interes să semnalăm adoptarea în *China* a unei noi legi a dreptului de autor, care a intrat în vigoare la 1 iunie 1991. Categoriile de opere protejate sunt enumerate nelimitativ, în art.3. Sunt expres înlăturate de la protecție documentele oficiale și informațiile de presă. Operele științifice și tehnice care beneficiază de o protecție în temeiul altei legi sunt excluse de la protecție în cadrul dreptului de autor. Capitolul II (art.9-22) este consacrat drepturilor de autor, iar cel de al III-lea (art.23-28) dreptului contractual în acest domeniu. O amplă reglementare (cap.IV, art.29-44) privește valorificarea drepturilor de autor, iar penultimul capitol (art.45-50) mijloacele de apărare.

În *Slovenia*, legea în vigoare a dreptului de autor și drepturilor conexe din 30 martie 1995 (intrată în vigoare la 29 aprilie 1995) are 195 de articole și se înfățișează ca o lege din cele mai complete și perfect adaptate la modelul european.

În *Ungaria*, Decretul nr.9/1969 de aplicare a legii III/1969 (cu modificările ulterioare) a fost modificat prin Decretul nr.6/1992 (din 8 aprilie 1992). Modificarea poartă în principal asupra drepturilor conexe.

În cadrul *Comunității europene*, problema armonizării dispozițiilor prezintă unele concordanțe fundamentale, ceea ce facilitează rezolvarea problemelor. În studiul amintit, consacrat analizei comparative a legislațiilor Comunității, în perspectiva unei viitoare armonizări, A.Dietz⁶ arată că principala concordanță constă în faptul că în toate aceste legislații dreptul de autor se naște *ex lege*, fără să fie nevoie de îndeplinirea vreunor formalități, și nici un fel de probleme de anterioritate nu se pun în legătură cu existența unor drepturi naționale prioritare (întrucât dreptul de autor nu acordă o protecție absolută, ci doar o protecție împotriva contrafacerilor).

Pe această bază, A.Dietz ajunge la concluzia că armonizarea dreptului de autor european s-ar putea realiza în două etape.

Astfel, într-o primă etapă, atenția s-ar concentra asupra problemelor urgente legate de favorizarea circulației bunurilor culturale și dezvoltarea unei "dimensiuni europene a culturii".

⁶ *Op.cit.*

Printre problemele considerate urgente figurează durata protecției dreptului de autor inclusiv a domeniului public “payant”⁷; a calității de autor asupra operei cinematografice, a reprografiei, a dreptului contractual de autor (în scopul de a garanta o participare echitabilă a autorilor la veniturile realizate din difuzarea operelor lor) și a drepturilor societăților de autori⁸.

În prezent, adoptarea unor soluții comune într-o serie de probleme ale dreptului de autor constituie una din preocupările organizațiilor europene. Cele mai importante privesc durata dreptului de autor (tendința fiind de prelungire la 70 ani, *post mortem auctoris*), regimul operelor audiovizuale și protecția programelor pentru ordinatoare. Vom avea ocazia să le analizăm în capitolele următoare.

4. Dreptul de autor în S.U.A. Sistemul de copyright.

Fără a intra în amănunte care ar depăși cadrul acestei lucrări, este necesar să arătăm că un număr important de state (în general acelea în care, sub o formă sau alta, s-a exercitat o puternică influență a dreptului englez) au, în materie de drept de autor, un sistem care diferă, într-o măsură mai mare sau mai mică (în funcție, în general, de apartenența lor la Uniunea de la Berna) de sistemul continental.

Evoluția istorică a apropiat însă dreptul de autor din Marea Britanie și Irlanda de Nord de cel continental, astfel încât sistemul de copyright, în forma cea mai caracteristică, este reprezentat de legislația Statelor Unite ale Americii.

Trăsătura specifică fundamentală a sistemului de copyright este legătura indisolubilă între protecția operelor publicate și îndeplinirea anumitor formalități. Cu alte cuvinte, protecția în cadrul dreptului de autor depinde, ca în cazul dreptului de proprietate industrială, de înscrierea într-un registru special, registrul de Copyright. Este o deosebire esențială față de sistemul continental, în care opera este protejată independent de îndeplinirea vreunei

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

formalități. Chiar în unele țări ca Marea Britanie și Irlanda, în care legea dreptului de autor prevede obligația de a efectua un depozit legal al unuia sau mai multor exemplare din operele tipărite, nu este vorba de o condiție de protecție a operei, ci de efectuarea unei obligații administrative.

5. Izvoarele internaționale

Prin Legea nr.152, promulgată prin Decretul nr.1312 din 24 martie 1926, publicat la 22 septembrie 1962, țara noastră a aderat la Convenția de la Berna, în forma revizuită la Berlin în 1908, cu efecte de la 1 ianuarie 1927, iar prin legea promulgată prin Decretul nr.1471 din 1995, publicat în "Monitorul Oficial" nr.123 din 31 martie 1935, România a ratificat forma revizuită la Roma la 2 iunie 1928 cu efecte de la 6 august 1936, renunțând și la rezerva făcută cu prilejul aderării inițiale la Convenție.

Forma revizuită la Stockholm, în 1967, a acestei Convenții a fost ratificată prin Decretul nr.549 din 31 iulie 1969, cu rezerva dispozițiilor art.33 alin.1 privind competența în litigiile având drept obiect interpretarea și aplicarea Convenției.

Ratificarea actului de la Stockholm în totalitatea lui era însoțită și de declarația, conformă art.7, privind menținerea dispozițiilor legii interne asupra duratei protecției dreptului de autor.

Așa cum am arătat însă, actul de la Stockholm neîntrunind numărul necesar de ratificări, nu a intrat în vigoare decât pentru dispozițiile administrative.

Printre Convențiile în domeniul dreptului de autor la care România nu este încă parte figurează:

- Convenția internațională privind protecția artiștilor interpreți și executanți, încheiată la Roma (care la 1 ianuarie 1994 număra 45 state membre);

- Convenția privind protecția producătorilor de fonograme, împotriva reproducerii neautorizate a fonogramelor lor, încheiată la Geneva în 1971 (care la 1 ianuarie 1994 număra 50 de state membre);

- Convenția privind distribuția de semnale purtătoare de programe transmise prin sateliți, încheiată la Bruxelles în 1974 (care la 1 ianuarie 1994 număra 18 state);

- Tratatul de la Nairobi privind protecția simbolului olimpic, încheiat la Nairobi (care la 1 ianuarie 1994 număra 34 state membre);
- Tratatul privind înregistrarea internațională a operelor audiovizuale, încheiat la Geneva în 1989 (care la 1 ianuarie 1994 număra 10 state membre).

Toate convențiile menționate mai sus sunt administrate de OMPI.

Următoarele convenții internaționale în domeniul dreptului de autor nu sunt administrate de OMPI:

- Convenția universală privind dreptul de autor, adoptată la Geneva în 1952 și revizuită la Paris în 1971 (care la 1 ianuarie 1994 număra 94 de state membre);
- Aranjamentul european privind schimbul de programe prin filme de televiziune, încheiat la Paris în 1958 (care la 1 ianuarie 1994 număra 15 state membre);
- Aranjamentul privind receptarea emisiunilor de radiodifuziune efectuate de stații din afara teritoriului național, încheiat la Strasbourg în 1956 (care la 1 ianuarie 1994 număra 17 state membre);
- Aranjamentul european pentru protecția emisiunilor de televiziune, încheiat la Strasbourg în 1960 cu Protocolul încheiat la Strasbourg în 1965 (care la 1 ianuarie 1994 număra 6 state membre).

Situația în 1996 a Uniunii de la Berna este analizată în capitolul final privind regimul internațional al dreptului de autor.

6. Directivele Comisiei Comunităților Europene - instrument de armonizare a legislațiilor țărilor membre, în domeniul dreptului de autor .

Până în prezent, în domeniul dreptului de autor au intervenit cinci Directive, al căror scop este armonizarea legislațiilor țărilor membre.

Alături de Directivele intervenite în domeniul drepturilor de proprietate industrială, ele au determinat o luare de poziție de ansamblu care a permis ca în prezent să se vorbească de un domeniu unic, acela al drepturilor intelectuale.

În ordine cronologică, cele cinci Directive în domeniul dreptului de autor privesc:

- protecția juridică a topografiilor de produse semiconductoare;

- protecția juridică a programelor pentru ordinatoare;

- dreptul de locație și împrumut și unele drepturi conexe dreptului de autor;

- coordonarea unor reguli ale dreptului de autor și drepturilor conexe, aplicabile radiodifuziunii prin sateliți și retransmisiunii prin cablu;

- armonizarea duratei de protecție a dreptului de autor și a unor drepturi conexe.

(a) În ceea ce privește prima din aceste Directive, 87/54/CEE din 16 decembrie 1986, trebuie să semnalăm reglementarea intervenită în România prin Legea nr.16 publicată în Monitorul Oficial nr.45 din 9.III.1995 intrată în vigoare la 3 luni de la publicarea în Monitorul Oficial.

(b) Directiva 92/250 din 14 mai 1991 este consacrată protecției programelor pentru ordinatoare și cuprinde 10 articole.

În art.1, consacrat obiectului protecției, se prevede că statele membre vor proteja programele pentru ordinatoare ca opere literare și artistice. Protecția este asigurată oricărei forme de exprimare a programului. Ideile și principiile care stau la baza programului nu formează obiect de protecție în cadrul dreptului de autor.

În art.2 se consacră dreptul de coautorat și se stabilește regimul programelor realizate în cadrul obligațiilor de serviciu, dreptul asupra programului fiind recunoscut celui ce angajează, în lipsa unei clauze contractuale contrare.

Prerogativele care alcătuiesc dreptul exclusiv al autorului (consacrat de art.2) sunt enumerate de art.4 Este necesar să semnalăm, în cadrul acestor prerogative, facultatea expres consacrată a persoanei juridice care a dobândit dreptul de a utiliza un program de a efectua o copie, denumită "de sauvegarde", în măsura în care acest lucru este cerut de utilizarea programului.

Cazurile în care autorizarea autorului nu este cerută sunt prevăzute de art.6 consacrat "decompilării programelor".

Măsuri speciale de protecție sunt prevăzute la art.7 care stabilește că statele membre sunt obligate, conform legislațiilor lor naționale, să instituie sancțiuni împotriva persoanelor care săvârșesc unul din următoarele acte:

-pun în circulație copia unui program de ordinator, știind că săvârșesc un act ilicit;

-dețin în scopuri comerciale o copie de program, cunoscând că săvârșesc un act ilicit;

-pun în circulație sau dețin în scopuri comerciale orice mijloc având drept unic scop să faciliteze suprimarea neautorizată sau neutralizarea oricărui dispozitiv tehnic, eventual folosit pentru a proteja un program de ordinator.

Potrivit pct.2 al aceluiași art.7, orice copie ilicită a unui program poate fi pusă sub sechestru, potrivit legislației statului membru în cauză.

Durata protecției programelor este stabilită de art.8 la tot timpul vieții autorului și 50 de ani după moartea sa.

Dacă programul este o operă anonimă sau publicată sub pseudonim, sau dacă autor al programului este considerat de legea națională o persoană juridică, durata protecției este de 50 de ani de la data la care programul este, în mod ilicit, făcut accesibil publicului, pentru prima oară.

Statele membre care aplică o durată mai lungă decât cea de mai sus sunt autorizate să mențină dispozițiile corespunzătoare.

Potrivit art.9, orice clauză contractuală contrară dispozițiilor art.6 sau excepțiilor prevăzute de art.5 (pct.2 și 3) este considerată nulă.

Dispozițiile Directivei se aplică, conform art.8 (pct.2) și programelor create înainte de 1 ianuarie 1993, fără prejudiciul actelor încheiate și drepturilor dobândite înainte de această dată.

Potrivit art.10, statele membre vor lua măsurile necesare aplicării Directivei, până la data de 1 ianuarie 1993.

(c) Directiva 92/100 din 19 noiembrie 1992 se referă la locațiunea și împrumutul de opere, obiect al unor drepturi conexe (vecine) de autor și cuprinde 14 articole.

În art.1 al capitolului I este definit *obiectul armonizării*. Potrivit acestor dispoziții, statele membre vor reglementa cazurile de

autorizare și interdicere a locației sau împrumutului originalelor ori copiilor de opere protejate.

Prin "locație", Directiva înțelege punerea la dispoziție, pentru un timp limitat și pentru obținerea unui avantaj economic sau comercial direct sau indirect, a operelor care fac obiectul Directivei.

Împrumutul este definit drept punere la dispoziție a operei, pentru un timp limitat, fără a urmări un interes economic, efectuată de un stabiliment accesibil publicului.

Dreptul exclusiv de a autoriza sau interzice locația sau împrumutul aparține :

- autorului cât privește originalul și copiile operelor sale;
- autorului interpret sau executant cu privire la fixarea creației sale;
- producătorului de fonograme (în cazul fonogramelor);
- producătorului primei fixări, în cazul originalului și copiilor unui film.

Prin "film" Directiva înțelege opera cinematografică sau audiovizuală ori secvențele de imagini, însoțite sau nu de sunete.

Titularii dreptului de autor sau ai drepturilor conexe au dreptul la o *remunerație echitabilă*, în caz de transmisiune sau cesiune a dreptului de locațiune.

Unele cazuri de derogare de la dreptul exclusiv de împrumut sunt prevăzute de art.5, cu condiția de a asigura autorului o remunerație al cărei quantum va fi fixat de statele membre, ținând seama de obiectivele lor de promovare a culturii.

Capitolul II al Directivei este consacrat drepturilor conexe și anume: dreptului de fixare (art.6), dreptului de reproducere (art.7), radiodifuzării și comunicării publice (art.8), dreptului de distribuție (art.9), stabilind că statele membre au dreptul să prevadă limitarea prerogativelor de mai sus, în anumite cazuri.

Iată care sunt ipotezele la care se referă textul:

- utilizarea privată;
- reproducerea de scurte fragmente (cu excepția dărilor de seamă asupra unor evenimente de actualitate);
- utilizarea exclusiv pentru nevoile învățământului sau cercetării științifice.

În art.12 se prevede că drepturile conexe la care se referă Directiva vor avea, până la o armonizare a legislațiilor europene, durata prevăzută de Convenția de la Roma.

(d) Directiva nr.93/83 din 6 octombrie 1993 privește transmisiunile prin cablu și sateliți.

Directiva începe prin a defini noțiunile de transmisiune prin satelit și semnale purtătoare de programe, destinate recepției.

Dispozițiile generale privesc cazurile în care emisiunea și recepția au loc în statele membre ale Comunității. Este însă reglementat și cazul în care recepția are loc într-un stat care nu este membru al Comunității.

În art.2-5 sunt reglementate dreptul de transmisiune prin satelit de opere protejate, dobândirea dreptului de transmisiune, drepturile artiștilor interpreți și executanți, ale producătorilor de înregistrări și ale întreprinderilor de transmisiune, raporturile dintre titularii drepturilor de autor și cei ai drepturilor conexe.

Articolele 8-12 sunt consacrate transmisiunilor prin cablu. Dispozițiile legislațiilor naționale privind administrarea și valorificarea drepturilor de autor nu sunt afectate de dispozițiile Directivei, așa cum prevede expres art.13.

În încheiere se prevede că statele membre vor pune în aplicare Directiva, până la 1 ianuarie 1995.

(e) Directiva 93/98 din 28 octombrie 1993 privește armonizarea duratei de protecție a dreptului de autor și a unor drepturi conexe.

Potrivit art.1, protecția operelor de literatură și artă, în sensul art.2 al Convenției de la Berna, este asigurată pe tot timpul vieții autorului și 70 de ani după moartea sa.

În cazul operelor anonime sau publicate sub pseudonim, durata de protecție începe să curgă din momentul în care opera a fost adusă la cunoștința publicului (alin.3).

În cazul operelor colective și al celor care, potrivit legislațiilor naționale, aparțin unor persoane juridice, Directiva trimite - cât privește durata dreptului de autor - la aliniatul precedent (3), lăsând neatinse drepturile autorilor a căror identificare este posibilă și care rămân supuse alin.1 și 2 (art.1).

În cazul operelor publicate în episoade și fragmente, durata începe să curgă de la publicarea fiecărui episod sau fragment în parte.

Durata de protecție a filmului și operelor audiovizuale formează obiectul art.2, iar cea a drepturilor conexe, obiectul art.3.

Regizorul principal este considerat autor sau coautor al acestei opere.

Durata de protecție este de 70 de ani de la moartea ultimului dintre următorii titulari de drepturi: regizorul principal, autorul scenariului, al dialogului și compoziției muzicale, special realizate pentru opera în cauză.

Durata drepturilor conexe este, pentru artiștii interpreți și executanți, de 50 de ani de la efectuarea prestației (este vorba de prima prestație); de 50 de ani de la înregistrare, pentru autorul acesteia; 50 de ani de la prima publicare, pentru producătorul de filme și de 50 de ani de la prima emisiune, în cazul întreprinderilor de transmisiune.

Durata dreptului de autor al moștenitorilor autorului, în cazul operelor nepublicate de acesta, este de 25 de ani de la prima publicare autorizată.

În statele membre în care sunt protejate operele de critică și cele științifice, durata protecției nu va depăși 30 de ani de la prima publicare (art.5).

Articolul 6 din Directivă se referă la protecția fotografiilor (în cazul în care ele îndeplinesc condițiile unor opere protejabile). Este de asemenea necesar să amintim dispozițiile art.7 (sub aspectul duratei) care se referă la apărarea drepturilor de autor în cazul când titularul nu este cetățeanul unui stat membru al comunității.

În sfârșit, vom menționa că prin articolul 11 sunt *abrogate* art.8 din Directiva nr.91/250 (privitoare la protecția programelor pentru ordinatoare) precum și art.11 și 12 din Directiva 92/100 din 19 noiembrie 1992, privind durata dreptului de autor și drepturilor conexe.

① Printre actele normative recente ale Comisiei Comunităților Europene semnalăm, dată fiind importanța sa deosebită, Regulamentul nr.240, din 31 ianuarie 1996, privind aplicarea art.85 §3 din tratat unor categorii de acorduri privind transferul de tehnologie (13 articole).

III. LEGEA Nr. 8 din 14 martie 1996
privind dreptul de autor și drepturile conexe,
Publicată în M. Of. nr. 60 din 26 martie 1996

Parlamentul României adoptă următoarea lege:

TITLUI I
DREPTUL DE AUTOR

PARTEA I.
Dispoziții generale.

CAPITOLUL I.
Dispoziții introductive.

Art.1. - (1) Dreptul de autor asupra unei opere literare, artistice sau științifice, precum și asupra oricăror asemenea opere de creație intelectuală, este recunoscut și garantat în condițiile prezentei legi. Acest drept este legat de persoana autorului și comportă atribute de ordin moral și patrimonial.

(2) Opera de creație intelectuală este recunoscută și protejată, independent de aducerea la cunoștință publică, prin simplul fapt al realizării ei, chiar neterminată.

Art.2. - Recunoașterea drepturilor prevăzute în prezenta lege nu prejudiciază și nu exclude protecția acordată prin alte dispoziții legale.

COMENTARIU

Cele două articole situate în cadrul dispozițiilor generale fixează domeniul de aplicațiune a legii, care este opera de creație intelectuală. Ea îmbracă în principal forma operei literare, artistice sau științifice.

Se subliniază de asemenea legătura acestui drept de persoana autorului și se precizează că este alcătuit din prerogative morale și materiale.

Protecția nu este condiționată de publicarea (aducerea la cunoștință publică) operei și nici de faptul de a fi terminată.

Protecția acordată de lege poate fi cumulată cu protecția asigurată prin alte acte normative.

CAPITOLUL II.

Subiectul dreptului de autor.

Art.3 - (1) Este autor persoana fizică sau persoanele fizice care au creat opera.

(2) În cazurile expres prevăzute de lege, pot beneficia de protecția acordată autorului persoanele juridice și persoanele fizice altele decât autorul.

(3) Calitatea de subiect al dreptului de autor se poate transmite în condițiile legii.

Art.4 - (1) Se prezumă a fi autor, până la proba contrară, persoana sub numele căreia opera a fost adusă pentru prima dată la cunoștință publică.

(2) Când opera a fost adusă la cunoștință publică sub formă anonimă sau sub un pseudonim care nu permite identificarea autorului, dreptul de autor se exercită de către persoana fizică sau juridică ce o face publică numai cu

consimțământul autorului, atât timp cât acesta nu-și dezvăluie identitatea.

Art.5 - (1) Este operă comună opera creată de mai mulți coautori, în colaborare.

(2) Dreptul de autor asupra operei comune aparține coautorilor acesteia, între care unul poate fi autorul principal, în condițiile prezentei legi.

(3) În lipsa unei convenții contrare, coautorii nu pot exploata opera decât de comun acord. Refuzul consimțământului din partea oricăruia dintre coautori trebuie să fie temeinic justificat.

(4) În cazul în care contribuția fiecărui coautor este distinctă, aceasta poate fi exploatată separat, cu condiția să nu se prejudicieze exploatarea operei comune sau drepturile celorlalți coautori.

(5) În cazul utilizării operei create în colaborare, remunerația se cuvine coautorilor în proporțiile pe care aceștia le-au convenit. În lipsa unei convenții, remunerația se împarte proporțional cu părțile de contribuție ale autorilor sau în mod egal, dacă acestea nu se pot stabili.

Art.6 - (1) Este operă colectivă opera în care contribuțiile personale ale coautorilor formează un tot, fără a fi posibil, dată fiind natura operei, să se atribuie un drept distinct vreunuia dintre coautori asupra ansamblului operei create.

(2) În lipsa unei convenții contrare, dreptul de autor asupra operei colective aparține persoanei fizice sau juridice din inițiativa, sub responsabilitatea și sub numele căreia a fost creată.

COMENTARIU

1. Principiul adevăratului creator al operei.
2. Pluralitatea de autori. 3. Opera comună și opera colectivă. 4. Raporturile între coautori.
5. Raporturile între autorii unei opere colective.
6. Raporturile între autorul opereii originare și al opereii derivate. 7. Regimul operelor realizate în cadrul obligațiilor de serviciu. 8. Opera postumă și problemele pe care le ridică. 9. Jurisprudența și calitatea de subiect al dreptului de autor.

1. Principiul adevăratului creator al opereii.

Crearea unei opere fiind o activitate intelectuală, rezultă că numai persoana fizică, singura susceptibilă de a avea o asemenea activitate, poate avea calitatea de autor.

Așa cum se va vedea, principiul adevăratului autor are consecințe importante cât privește transmisiunea dreptului de autor.

Cu toate acestea, și legislațiile anterioare armonizării europene cunoșteau cazuri în care "dreptul de autor" era atribuit unei persoane juridice. Ele au fost diferit explicate și fundamentate în doctrină. Teoriile propuse merg de la ideea unui mandat din partea autorilor la aceea a unui drept originar, lipsit de anumite prerogative incompatibile cu calitatea de persoană juridică. Dat fiind interesul istoric al discuției, vom aminti că în doctrina noastră s-a făcut deosebirea între două categorii de subiecte ale dreptului de autor: subiecte originare sau primare și subiecte derivate sau secundare.¹

¹ Vezi, V. Longhin, *Despre subiectul dreptului de autor*, în *Justiția Nouă* nr. 6, 1957, p. 1028 și urm.

Noua lege rezolvă expres problema calității de subiect al dreptului de autor în cazul persoanelor juridice, stabilind (art.3 alin.2) că persoanele juridice (asemenea persoanelor fizice care nu au calitatea de autor) pot beneficia, în virtutea legii, de protecția acordată autorului.

Dreptul de autor al persoanelor juridice apare însă ca un drept amputat de anumite prerogative și în primul rând de aceea la calitatea de autor.

Unele precizări sunt necesare în legătură cu subiectele dreptului de autor în cazul operelor derivate. Nici o problemă specială nu se ridică în cazul în care autorul operei derivate a realizat-o singur, pornind de la o operă preexistentă. Ne vom afla în fața a doi titulari diferiți ai unor drepturi diferite: autorul operei originare preexistente și autorul operei derivate subsecvente.

În cazurile, însă, în care realizarea operei derivate s-a făcut cu colaborarea autorului operei preexistente, acesta din urmă va fi titularul a două drepturi distincte: acela asupra operei sale originare și acela asupra operei derivate, create în colaborare (care va fi o operă comună).

Uneori, numele autorului unor opere nu este cunoscut. Ne aflăm, în aceste cazuri, în fața unor opere anonime. Alteori, numele adevărat al autorului este înlocuit cu un pseudonim.

Așa cum s-a observat în doctrină, dacă autorul are dreptul de a-și afirma paternitatea operei, el nu are în schimb o asemenea obligație, putând decide, la alegerea sa, ca opera să apară sub numele său sau sub pseudonim, fără orice indicare de nume.

Am avut ocazia, în introducerea la lucrarea de față, să semnalăm problemele pe care le ridică în prezent multiplicarea cazurilor în care persoanele juridice apar ca subiecte ale drepturilor de autor.

Fenomenul este în creștere, în special în cadrul anumitor categorii de opere, ca de exemplu, cele audio-vizuale și este accentuat prin redeschiderea protecției în cadrul dreptului de autor, unor opere pentru care soluția logică ar fi fost o protecție specifică, ca de exemplu în cazul programelor pentru calculatoare sau circuite integrate.

Hotarul între dreptul de autor și cel de proprietate industrială tinde să se estompeze. Problemele dreptului de autor devin probleme la ordinea zilei în cadrul reuniunilor AIPPI.

Vom aminti în această ordine de idei poziția acestei organizații la sesiunea de la Geneva (2-13 iulie 1990)², când reprezentantul ei, Rherry Mollet-Vieville a ținut să sublinieze poziția Comitetului de experți în problema calității de subiect al dreptului de autor, arătând că *această calitate nu poate aparține decât persoanelor fizice*, o persoană juridică, neputând dobândi exercițiul acestui drept decât de la titularul persoană fizică.

Raportul admite însă o *excepție, operele colective*, în care aportul diferiților autori persoane fizice este anonim sau când diferiți autori sunt imposibil de identificat.

Să mai amintim că, încă în 1986, în raportul prezentat la Congresul de la Berna al ALAI, A.Françon³, pornea de la constatarea că în stadiul actual al dezvoltării noilor mijloace de difuzare a operelor, însoțită de o anumită amplificare a *creației de grup*, realizată în cadrul întreprinderilor, în dauna creației individuale, dreptul de autor este, inevitabil, confruntat cu probleme noi.

Una din problemele cărora le-a dat naștere acest fenomen este și *aceea a extinderii calității de autor* (cu drepturile ce decurg din această calitate) asupra unor auxiliari ai creației, cum sunt producătorii de fonograme și videocrame, precum și organisme de radiodifuziune și televiziune.

A.Françon recunoaște că interesele acestora se cer a fi protejate, dar consideră inoportună extinderea calității de autor în favoarea lor.

La aceasta se adaugă și asimilarea de către dreptul de autor a unor obiecte ce aparțin industriei (ca de exemplu, circuitele integrate), în unicul scop de a le face să beneficieze de protecție largită.

² Vezi, AILLI, Annuaire, 1991/1, p.329.

³ Vezi, *L'avenir du droit d'auteur*, în Revue de droit intellectuel, L'ingénieur Conseil, 1986, nr.12, p.385 și urm.

2. Pluralitatea de autori.

Operele nu sunt totdeauna rezultatul activității creatoare a unui singur autor. Dacă acest lucru constituie o excepție în materie de opere literare și mai ales de artă plastică⁴, el a început să fie destul de frecvent în operele științifice.

Și într-un caz și în altul ne aflăm în fața unei pluralități de autori și a unei opere unice comune.

Participarea mai multor persoane la realizarea unei opere se poate înfățișa sub forme diferite.

Legislațiile mai noi disting, sub acest aspect, trei categorii de opere: de colaborare, compozite și colective.

Astfel, în legea franceză din 1 iulie 1992 opera la a cărei realizare au contribuit mai multe persoane fizice este calificată drept o *operă de colaborare* (art.L II-1-2), iar *opera compozită* este definită în alineatul următor drept operă nouă, în care este încorporată o operă preexistentă, fără colaborarea autorului acestei opere.

În sfârșit, alineatul final definește *opera colectivă* drept operă creată din inițiativa unei persoane fizice sau juridice care o editează, o publică și o divulgă sub conducerea și numele său și în care contribuțiile diferiților autori formează un ansamblu în cadrul căruia nu pot fi separate.

În articolele următoare se precizează că *opera de colaborare* este proprietatea comună a coautorilor, care trebuie să-și exercite drepturile în comun, *cea compozită* este proprietatea autorului care a realizat-o (sub rezerva drepturilor autorului operei preexistente) iar *opera colectivă* este, cu condiția de a nu se face dovada contrară, proprietatea persoanei fizice sau juridice sub al cărui nume a fost divulgată.

Dispoziții asemănătoare se regăsesc, de pildă, în legea spaniolă din 1987 cu privire la operele de colaborare (art.7-1), operă colectivă (art.8) și operă compozită (art.9).

⁴ Exemplul care se dă, de obicei, este al celor trei desenatori care semnav cu un singur nume: "Kukryniksij".

După cum se poate ușor constata, noțiunea de operă comună nu are un înțeles special, ci acoperă cele trei categorii de mai sus, de opere realizate într-o formă sau alta, în comun.

③ *Opera comună și opera colectivă.*

Legea română din 1956 consacră regula potrivit căreia dacă opera este rezultatul unei colaborări, dreptul de autor aparține în comun autorilor, pe când beneficiile patrimoniale care rezultă din exercițiul acestui drept sunt împărțite între ei în părți egale, sub rezerva unei convenții contrare.

În cazul în care contribuția fiecărui autor este distinctă, putând fi valorificată independent, fiecare coautor exercită drepturile patrimoniale asupra propriei sale părți, dar cu condiția de a nu aduce atingere intereselor celorlalți coautori sau operei lor comune.

Articolul 11, reglementând dreptul de autor al studiourilor cinematografice sau radiofonice, precum și al organizațiilor de înregistrare mecanică asupra operelor pe care le realizează, denumesc aceste opere drept *opere colective*. Cel de-al doilea alineat al aceluiași articol adaugă că autorul scenariului, al compoziției muzicale, regizorul precum și ceilalți creatori păstrează fiecare dreptul său de autor asupra operei integrate în opera colectivă.

Analiza acestor texte ne permite să constatăm că operele comune se deosebesc de operele colective dintr-un dublu punct de vedere: al obiectului și al subiectului⁵.

În terminologia legii din 1956 opera comună este rezultatul unei colaborări creatoare comune a două sau mai multe persoane cărora legea le recunoaște calitatea de coautori. Bazându-se pe o activitate creatoare comună, opera comună *este prin definiție o operă unitară. Ea se caracterizează printr-o pluralitate de subiecte ale dreptului de autor asupra unui obiect a cărei natură este unitară.*

Dar caracterul unitar al obiectului nu înseamnă indivizibilitatea acestuia. Printre operele comune, unitare prin natura

⁵ Vezi, în această privință, Yolanda Eminescu, *Cu privire la definirea noțiunilor de operă comună și la efectele juridice ale delimitării acestor noțiuni*, în J.N. nr.7, 1964, p.66 și urm.

lor, vom găsi opere divizibile sau indivizibile, după cum contribuția fiecărui autor este sau nu susceptibilă în fapt de a fi individualizată. Fiecare coautor poate exercita asupra contribuției sale drepturile personale nepatrimoniale ce-i revin în mod independent, cu condiția de a nu aduce atingere intereselor celorlalți coautori sau operei comune. Dimpotrivă, dacă opera comună este indivizibilă, dreptul de autor aparține în comun coautorilor.

În ceea ce privește operele colective, ele sunt totdeauna opere complexe din punctul de vedere al obiectului, reunind elemente de natură diferită (scenariul, compoziția muzicală, interpretarea etc.). Din această cauză ele sunt, în principiu, spre deosebire de operele comune, totdeauna divizibile.

În sfârșit, și aceasta este o trăsătură esențială, operele colective se caracterizează, din punct de vedere al subiectului, nu printr-o pluralitate de subiecte de drepturi asupra aceluiași obiect, ci prin faptul că persoanele care participă la elaborarea operei colective sunt, fiecare în parte, subiectul distinct al unui drept de autor asupra unui obiect determinat, și anume fiecare din operele de natură diferită formând opera complexă pe care o reprezintă opera colectivă (autorul scenariului asupra scenariului, autorul compoziției muzicale asupra acesteia din urmă etc.), pe când organizația care realizează opera colectivă (studioul cinematografic sau radiofonic etc.) este subiectul unic al dreptului asupra operei colective ca atare.

Ne găsim, așadar, în fața unei pluralități de obiecte, dar fiecărui obiect îi corespunde, în principiu, un singur subiect. Cu toate acestea, se poate întâmpla ca una sau mai multe din operele de natură diferită care alcătuiesc opera colectivă complexă (de exemplu scenariul sau compoziția muzicală) să fie rezultatul muncii creatoare a mai multor creatori, adică să reprezinte, la rândul său, o operă comună.

Este evident că aceasta nu schimbă cu nimic natura colectivă a operei în ansamblul său. Pentru a lămuri problema pe care am abordat-o trebuie să atragem atenția asupra unei trăsături comune celor două categorii de opere, trăsătură care le distinge de operele care se numesc derivate și care a permis desemnarea lor prin denumirea comună de opere rezultate dintr-o colaborare.

Operele comune, ca și operele colective, se caracterizează printr-o comunitate de inspirație în vederea atingerii aceluiași scop. Acesta impune coordonarea eforturilor, un schimb continuu de sugestii și propuneri, adaptarea fiecărui aport individual la aportul celorlalți și, totodată, la opera finală în ansamblul său.

De aici rezultă ca trăsătură comună a acestor două categorii de opere o anumită unitate de timp cu privire la elaborarea lor, dat fiind că nu se poate concepe comunitatea de scop și de inspirație și mai ales coordonarea și adaptarea continuă a părților, în afara unei asemenea unități care, bineînțeles, este relativă. Într-un anumit sens, autorii unei opere comune, ca și aceia ai unei opere colective, lucrează în același timp.

Această constatare ne oferă un criteriu care ne permite să distingem operele comune și colective de cele derivate care, greșit sunt denumite uneori comune sau colective (ilustrarea unui text, adaptarea unui roman pentru scenă sau ecran, restaurarea etc.)⁶.

În toate aceste situații, o operă preexistentă este utilizată pentru elaborarea unei opere subsecvente. Ne găsim în fața unei succesiuni în timp. Ea ne permite să recunoaștem opera derivată, deosebind-o de aceea de colaborare, care implică aporturi concomitente la elaborarea sa.

Trebuie să precizăm, totodată, că dreptul de autor al persoanei juridice asupra unei opere colective în legea română din 1956, adică dreptul studioului cinematografic asupra filmului, este un drept originar, dar al cărui conținut va fi diferit de acela al dreptului de autor al unei persoane fizice.

Problema vocației persoanelor juridice de a deveni, în anumite condiții, subiecte ale dreptului de autor este una din cele mai actuale.

Majoritatea legislațiilor se mărginesc să prevadă expres cazurile în care o persoană juridică va exercita, cu titlu de excepție, un drept de autor asupra anumitor opere. În unele legislații un drept de autor este direct recunoscut persoanei juridice iar în altele,

⁶ Este evident însă că și opera derivată poate fi comună prin colaborarea realizată, fie între coautori ai acesteia, fie chiar cu autorul operei preexistente. Dar nu este operă comună, de pildă, volumul de versuri al unui autor, ilustrat de un pictor.

dispozițiile corespunzătoare se referă la autorizarea persoanei juridice de a exercita drepturile autorilor care au participat la realizarea operei în discuție.

(a) Cea mai importantă dintre excepții este reprezentată de filmele cinematografice.

În legislațiile care recunosc expres un drept de autor în favoarea întreprinderii producătoare, majoritatea doctrinei consideră acest drept ca fiind un drept originar.

Este și punctul de vedere pe care l-am susținut pentru dreptul nostru, în cadrul legii din 1956⁷. Cu precizarea că acest drept nu este efectul nici unei transmisiuni din partea autorilor care colaborează la realizarea filmului, ci se naște *ex lege*, având un conținut diferit de dreptul de autor al persoanei fizice.

În doctrina noastră V.Longhin a împins ideea caracterului originar până la ultimele ei consecințe, identificând dreptul de autor al producătorului de film cu acela al unei persoane fizice.⁸ Combătând acest punct de vedere, în care se făcea referire la activitatea de coordonare a muncii colaboratorilor și de organizare a realizării operei pe care o desfășoară persoana juridică, unii autori⁹ observă că activitatea de coordonare și organizare nu constituie o activitate de creație intelectuală și resping calificarea de originar pentru dreptul producătorului filmului.

Fără a intra într-o controversă, astăzi depășită, nu putem să nu observăm că rolul producătorului nu se reduce la activitatea de "coordonare și organizatoare". El are un alt rol, esențial în realizarea și succesul filmului care, în teza analizată este ignorat: acela de a alege subiectul, regizorul, pe interpreți și pe ceilalți colaboratori. Să ne amintim că jurisprudența s-a întemeiat frecvent, în recunoașterea dreptului de autor, pe criteriul facultății de *alegere*.

⁷ Vezi. Y.Eminescu, *Quellen des Urheberrechte*, Bd.III, Frankfurt, Alfred Metzner, 1973, Rumanien, I, p.10; Idem, *Cu privire la definirea noțiunilor de operă colectivă și operă comună și la efectele juridice ale delimitării acestor noțiuni*, în J.N. nr.7, 1964; Idem, *Drepturile de autor asupra filmelor cinematografice*, în R.R.S.S.S., Série juridique, nr.1, 1966, p.71.

⁸ *Despre subiectele dreptului de autor*, în Justiția Nouă nr.6, 1957, p.1032.

⁹ Vezi A.Ionașcu, N.Comșa, M.Mureșan, *op.cit.*, p.57-58.

Pe de altă parte, referindu-ne la dreptul de autor al persoanei juridice ca drept originar, este necesar să subliniem încă o dată că el nu implică dreptul la calitatea de autor, una din prerogativele care alcătuiesc dreptul de autor incompatibilă cu natura de persoană juridică.

(b) O a doua categorie de opere asupra cărora dreptul de autor poate aparține, cu titlu de excepție, unei persoane juridice o formează culegerile științifice, enciclopediile, antologiile și altele asemenea. Ele sunt denumite, în legislațiile care reglementează regimul lor, opere colective.

Observăm că ideea persoanei juridice titular al dreptului de autor în cazul acestor opere este acceptată în doctrină mult mai ușor decât în cazul operei cinematografice, pentru că partea fiecărui colaborator nu este în general individualizată (ci anonimă) iar aportul lor este, într-un anumit sens, "adus la același numitor" prin schema unică, fixată în prealabil.

(c) O ultimă categorie de opere în care persoana juridică apare ca titular al unor drepturi de autor o formează programele radiodifuzate și televizate. Este și soluția legii române din 1956, care adaugă și întreprinderile de înregistrare mecanică.

O altă problemă se referă la autorul scenariului, al compoziției muzicale și la regizor.

Printre participanții la realizarea unui film figurează și artiștii interpreți sau executanți.

Nu există nici o piedică pentru a se recunoaște un drept de autor adaptatorului (dacă filmul folosește o operă preexistentă), autorului textului vorbit (diloghistului) dacă este o altă persoană decât scenaristul, iar prestația sa îndeplinește condițiile rezultând din definiția operei protejabile. Același lucru trebuie să-l spunem și despre arhitecți, pictori-decoratori și desenatori.

Suntem de acord cu autorii care recunosc un drept de autor asupra contribuției sale și operatorului, întrucât și fotografiile artistice figurează printre operele de creație intelectuală asupra cărora se exercită dreptul de autor.

În același mod se rezolvă și problema calității de subiect al unui drept de autor în cazul persoanelor care își aduc contribuția lor

creatoare la operele realizate de studiourile de televiziune, de cele radiofonice și de organizațiile de înregistrare mecanică.

Nu sunt însă titulari ai unui drept de autor asupra contribuției lor nici autorii operelor preexistente folosite pentru realizarea filmului (romane, piese de teatru, compoziții muzicale) și nici personalul tehnic.

Trebuie să observăm că tendința doctrinei, în multe țări, este de a recunoaște un drept de autor asupra filmului ca atare numai regizorului sau regizorului, operatorului și montatorului. Este, de pildă, cazul legislației germane, despre care s-a mai vorbit și care completează această soluție cu stabilirea unei prezumții (art.89) de transmisiune a drepturilor autorilor filmului către producător, pe care îl investește (art.88) *cu un drept conex propriu asupra peliculei care servește drept suport operei cinematografice*¹⁰.

O prezumție de transmisiune a drepturilor de autor către producător se regăsește și în *dreptul italian, ca cesiune legală*.

Am arătat la începutul acestui capitol că problema persoanei juridice ca subiect al dreptului de autor a dobândit în ultimii ani o importanță care amenință structurile tradiționale ale dreptului de autor, prin repunerea în discuție a principiilor pe care se bazează protecția autorilor în cadrul acestui drept.

4. Raporturile între coautori.

Regula fundamentală care rezultă în mod logic din natura operei este aceea potrivit căreia, în operele care apar ca rezultat al unei colaborări, dreptul de autor aparține în comun coautorilor.

Nu mai puțin, o distincție s-a impus, sub acest aspect, între operele divizibile și indivizibile.

În cazurile în care opera este indivizibilă iar coautorii n-au convenit altfel, sumele rezultate din exercitiul drepturilor lor patrimoniale se împart între ei în mod egal.

În cazul în care opera este divizibilă, iar contribuția fiecăruia este susceptibilă de a fi valorificată separat, fiecare dintre coautori își

¹⁰ Vezi pentru dreptul german și W.Nordenaumann și alții: Urheberrecht (Kommentar) ediția a 8-a, Ed.W.Kolhamerer Stuttgart, Berlin, Köln, 1994.

poate exercita drepturile personale nepatrimoniale asupra părții sale, cu condiția de a nu aduce atingere intereselor celorlalți coautori.

Drept urmare, în cazul operei indivizibile, coautorii nu vor putea exercita prerogativele care alcătuiesc dreptul de autor, atât cele personale nepatrimoniale, cât și cele patrimoniale, decât de comun acord. Aceasta nu înseamnă însă, așa cum s-a arătat în doctrină, că fiecare autor nu ar putea exercita singur "drepturile care constituie mijloace de apărare a operei (a paternității ei). Fiecare va putea, de asemenea, cere singur încetarea actelor de folosire săvârșite de alții, fără consimțământul tuturor coautorilor."

Sumele încasate ca urmare a valorificării operei comune sau reparațiile patrimoniale acordate pentru folosirea neautorizată a operei, în lipsa unui acord între coautori, se împart în mod egal între ei, pe baza prezumției egalității contribuției lor.

În ceea ce privește operele divizibile în care partea fiecărui autor poate fi valorificată separat, fiecare coautor își va putea exercita separat drepturile personale nepatrimoniale asupra părții sale din opera comună.

Cum însă drepturile patrimoniale sunt consecința exercitării drepturilor personale, aceeași regulă este aplicabilă și celor dintâi.

5. Raporturile între autorii unei opere colective.

Raporturile între autorii operelor separate care compun opera colectivă și organizația care realizează această operă sunt reglementate prin contractele încheiate cu fiecare dintre ei.

În cazul operelor cinematografice, prin încheierea acestor contracte producătorul dobândește dreptul de a reproduce operele cedate pe negativul filmului, dreptul de a face copiiile necesare și de a le pune în circulație.

Problema de a ști dacă transferul dreptului de reproducere și reprezentare publică implică transferul altor moduri posibile de a utiliza filmul și, în special, proiectarea sa televizată, trebuie rezolvată prin interpretarea contractului, pornind de la regula că toate drepturile care n-au fost cedate sunt conservate.

6. Raporturile între autorul operei originare și al celei derivate.

O primă regulă care rezultă din natura exclusivă a dreptului de autor constă în obligația autorului operei derivate de a cere autorizarea folosirii opere preexistente de la autorul ei.

Îndeplinirea acestei obligații se caracterizează prin încheierea unui contract care va defini raporturile dintre părți, drepturile și obligațiile ce le revin.

O altă regulă care rezultă din natura operelor în cauză constă în obligația autorului opere derivate de a respecta dreptul la calitatea de autor al creatorului opere originare, indicând sursa opere derivate.

În cazul în care autorul opere preexistente colaborează la realizarea opere subsecvente, derivate, ne vom afla în fața unei opere comune, iar raporturile dintre cei care au elaborat opera derivată vor fi raporturi de coautorat.

7. Regimul operelor realizate în cadrul obligațiilor de serviciu.

De la început trebuie să precizăm că problema care se pune în cazul opere realizate în cadrul obligațiilor de serviciu nu este aceea a dreptului de autor asupra acestei opere. Acest drept aparține creatorului ei, chiar atunci când este realizată în condițiile arătate. Este vorba numai de anumite prerogative, pe care organizația al cărei angajat este autorul le dobândește în temeiul legii, care le consideră transmise de autor prin efectul contractului de muncă.

Legea din 1956 consacră operelor realizate în cadrul obligațiilor de serviciu art.16 și 17 referitoare, la prima vedere, exclusiv la opera artistică. Într-adevăr, art.16 stabilește că opera artistică creată de autorul salariat al unei organizații, în cadrul obligațiilor rezultând din raportul său de muncă, poate fi folosită de acea organizație pentru scopuri strâns legate de activitatea sa, fără consimțământul autorului, cu plata remunerației stabilite pentru aceste cazuri și cu respectarea tuturor celorlalte drepturi de autor. În

alin. 2, legea adaugă că, timp de doi ani de la nașterea dreptului de autor, nimeni nu va putea folosi opera fără consimțământul organizației în cadrul căreia a fost creată.

Din dispozițiile de mai sus rezultă că organizația al cărei salariat este autorul dobândește potrivit legii din 1956 două drepturi distincte:

-dreptul de a folosi opera fără consimțământul autorului, dar numai pentru scopuri legate de activitatea sa¹¹;

-dreptul limitat la 2 ani de la crearea operei (nașterea dreptului de autor), de a consimți la folosirea operei de către alții.

Autorul păstrează toate celelalte prerogative ale dreptului de autor (inclusiv cel de a consimți la folosirea operei de către alții, după împlinirea a doi ani de la crearea operei). Precizarea pe care legea o face expres cu privire la păstrarea dreptului autorului la remunerație este importantă, pentru că nu o vom regăsi în alte cazuri de opere realizate în cadrul obligațiilor de serviciu.

Așadar, în cazul operelor de artă plastică autorul salariat are dreptul la remunerația prevăzută de lege pentru aceste opere, separat de salariu. Explicația acestei dispoziții este, desigur, natura specială a operei de artă plastică în care opera intelectuală este indisolubil legată de suportul ei material, ceea ce o face unică.

Art.17 cuprindea definiția operei create în cadrul obligațiilor ce rezultă pentru autor din raportul de muncă prin trimitere la contractul de muncă, nomenclatorul de funcții, planul tematic al organizației sau alte "acte normative aplicabile în unitate, cu caracter obligatoriu pentru angajat".

Dar opera artistică nu este singura operă care se poate realiza în cadrul obligațiilor de serviciu. Majoritatea operelor de acest fel o furnează cele științifice.

Nu este cazul să intrăm în analiza problemelor pe care le-a ridicat legea din 1956 și mai ales actele normative emise în aplicarea ei, pentru a stabili "tarifele" pe categorii de opere.

Vom reține doar regula potrivit căreia autorul salariat care realizează o operă (indiferent de natura ei), în cadrul obligațiilor rezultând din raporturile de muncă, își păstrează calitatea de subiect al

¹¹ Limitarea care rezultă, de altfel, din principiul specialității capacității de folosință a persoanelor juridice.

dreptului de autor cu toate prerogativele sale. Prin încheierea contractului de muncă, însă, el este prezumat a fi transmis organizației al cărei "salariat" este dreptul de a folosi în condițiile legii, adică în scopuri legate de activitatea acestuia, operele sale realizate în executarea obligațiilor de serviciu. El păstrează, așadar, dreptul de a folosi opera în alte scopuri, cu precizarea că în cazul operei artistice vom avea nevoie, în primii doi ani de la crearea operei, de încuviințarea organizației, lucru care se explică prin dispoziția de favoare stabilită de art.16, care recunoaște autorilor de opere de artă plastică dreptul de a cumula salariul cu remunerația de autor.

În diferite țări europene soluțiile sunt variate. Unele (Belgia, Luxemburg, Italia) lasă rezolvarea problemelor pe care le ridică opera realizată în cadrul obligațiilor de serviciu, pe seama contractului dintre părți. Altele (Marea Britanie, Islanda) recunosc organizației al cărei salariat este autorul unei astfel de opere un drept asupra acesteia, dar permit încheierea unor contracte care să conserve creatorului dreptul său.

Semnalăm că între 27 și 31 ianuarie 1986 a avut loc la Geneva reuniunea Comitetului de experți guvernamentali pentru elaborarea de dispoziții-tip privind regimul operelor autorilor salariați. Raportul a fost prezentat de David Roy Irving, iar discuțiile au purtat asupra a două variante.

În prima variantă, titular original al dreptului de autor este *persoana fizică* care a creat opera (art.1), dreptul de exploatare exclusivă fiind considerat cedat întreprinderii sau instituției în *măsura necesară*, în funcție de domeniul său de activitate, așa cum părțile au avut în vedere "în mod rațional", în momentul creării operei.

În varianta a doua, titular original este *întreprinderea sau instituția*, afară de cazul când părțile ar fi convenit altfel.¹²

⑧ Opera postumă și problemele pe care le ridică.

Nu vom examina aici problema transmisiunii succesoriale a dreptului de autor, ci ne vom mărgini să semnalăm problemele pe

¹² Vezi, Droit d'Auteur, nr.3, 1986.

care le ridică publicarea după moartea autorului a unei opere pe care aceasta nu a dat-o publicității în timpul vieții sale. O vom face pornind de la exemplul *correspondenței inedite*, pentru că rezolvarea acestei probleme presupune rezolvarea problemei operei postume în general, la care se mai adaugă și altele speciale. O facem și pentru că totemai publicarea corespondenței după moartea autorului, care a devenit din ce în ce mai frecventă odată cu creșterea interesului, mai mult sau mai puțin justificat, pentru viața personală a marilor scriitori și artiști, a declanșat în ultimii ani numeroase procese.

Sub aspectul dreptului de autor întrebarea care se pune (valabilă pentru orice operă postumă) este aceea de a ști cine poate exercita, după moartea autorului și în lipsa unei indicații din partea acestuia, dreptul de divulgare. Legea din 1965 oferă, credem, o soluție modernă la care se poate ajunge, așa cum vom arăta, prin interpretarea art.5. privitor la exercitarea de către societățile de creatori a anumitor prerogative ale autorilor după moartea lor. Ni se pare o soluție modernă pentru că, în prezent, când pe multe planuri dreptul de autor este într-un raport de tensiune cu nevoia de informare a societății, majoritatea doctrinei respinge ideea unui drept moral perpetuu și preconizează rezolvarea problemei amintite, precum și a celei a manuscriselor inedite în general, în cadrul reglementării juridice a protecției monumentelor istorice.

Problema este însă deschisă în majoritatea țărilor. Pentru discutarea ei, Universitatea din Paris și C.N.R.S. au organizat în iunie 1983 un Colocviu internațional, pornind de la cazul concret al uriașei corespondențe a lui Frédéric Mistral, marele scriitor provensal, prietenul lui Vasile Alecsandri, ale cărui scrisori figurează și ele în arhiva în curs de clasare și, probabil, de publicare.

O problemă prealabilă în legătură cu corespondența inedită este aceea de a ști cui aparține dreptul asupra scrisorilor: expeditorului sau destinatarului?¹³ Ea este rezolvată pe planul dreptului civil în sensul că, dacă destinatarul este proprietarul suportului material, drepturile personale nepatrimoniale asupra scrisorilor care îndeplinesc condițiile cerute pentru a fi protejate în

¹³ Vezi, pentru problema proprietății și a dreptului de autor în cazul scrisorilor, H. și L.Mazeaud, J.Mazeaud, *Leçons de droit civil*, t.I, ed.IV, Paris, Edit.Montchrestien, 1967, p.681-683.

cadru dreptului de autor aparțin expeditorului. Există, așa cum arăta la colocviul amintit Marie-Angèle Perot-Model, "*o disociere absolută între dreptul de proprietate intelectuală, legată de conținutul scrisorii, care revine autorului, și dreptul de proprietate materială asupra documentului scris, care aparține destinatarului*".¹⁴

Tribunalul va fi acela care va aprecia, în caz de conflict, dacă exercițiul dreptului de divulgare de către autorul scrisorii constituie un abuz și tot el va aprecia și dacă eventuala opoziție a destinatarului la publicare este justificată.

Trebuie să adăugăm că o eventuală autorizare din partea autorului nu înseamnă, după părerea majorității doctrinei, un abandon al dreptului de divulgare, ci un act de toleranță.

Exercițiul dreptului de divulgare al autorului se poate însă izbi, așa cum s-a arătat, de drepturile personale nepatrimoniale nu numai ale destinatarului, dar și ale unor terțe persoane, ceea ce îi impune anumite limite.

În doctrina franceză se susține că dacă principiul caracterului confidențial al scrisorilor, și deci dreptul la secret, este absolut în timpul vieții autorului și destinatarului, în schimb ele ar trebui să se estompeze din momentul în care persoanele interesate au devenit istorie, iar dezvăluirea secretului nu mai poate cauza nici un prejudiciu unor persoane în viață¹⁵.

Jurisprudența franceză consideră că după moartea autorului cei chemați să autorizeze divulgarea sunt moștenitorii săi. O foarte interesantă și veche hotărâre a Tribunalului de Sena¹⁶ dă o semnificație specială acestei transmisiuni, considerând că finalitatea ei este de a veghea la respectul memoriei membrilor de familie. Procesul avea ca obiect corespondența dintre Benjamin Constant și doamna Récamier.

Așa cum arătam, problema este însă deschisă în jurul celor peste 50.000 de scrisori selecționate și conservate de Mistral, la a căror publicare se opun moștenitorii săi.

¹⁴ Vezi, vol. *Les Correspondances inédites*, publicat de A.Françon și C.Goyard, Paris, Economica, 1984, p.30.

¹⁵ Vezi, C.Colombet, *Les droits de la personnalité et les lettres missives*, în lucrările Colocviului de la Paris, p.57.

¹⁶ Din 10.12.1850, în Direy 1850 - 2625.

Iar publicarea *post mortem* a memoriilor fostului președinte G.Pompidou sau a scrisorilor lui H.Montherlant a constituit, luni întregi, obiect de discuții în presă.

Referindu-ne la situația din țara noastră, nu putem să nu constatăm locul din ce în ce mai important pe care jurnalele și corespondența postumă îl ocupă în producția editorială. Aproape nici un mare scriitor al perioadei dintre cele două războaie mondiale nu a scăpat interesului publicului pentru viața sa. Ne vom mărgini să amintim numele lui Camil Petrescu, George Călinescu, Ion Barbu și Tudor Arghezi¹⁷.

Vom avea ocazia, în cele ce urmează, să analizăm poziția doctrinei române în problema transmisiunii dreptului de autor. Ne mărginim aici să arătăm că natura dreptului de autor ne obligă la următoarele concluzii cu privire la regimul operelor postume:

a) dreptul de divulgare, ca drept personal nepatrimonial, este intransmisibil;

b) după moartea autorului, dreptul trebuie să asigure o protecție a drepturilor sale, corespunzătoare atât respectului datorat personalității autorului, cât și intereselor culturii.

Drept urmare, după părerea noastră, autorizarea de a publica o operă postumă nu poate emana decât de la uniunea de creatori competentă a aprecia dacă divulgarea unei asemenea opere constituie sau nu, din punctul de vedere al intereselor pe care este chemată să le apere, "o justă utilizare a operei".

Intr-adevăr, ni se pare neîndoielnic că societățile de autori sunt cele mai calificate, în condițiile actuale, nu numai pentru a aprecia în ce măsură divulgarea unei opere postume este conformă respectului datorat personalității autorului și intereselor culturii, dar și pentru a lua măsurile necesare evitării atingerilor eventuale pe care publicarea operei postume le-ar putea aduce drepturilor personale ale unor terți.

Într-un eventual conflict între obligația de fidelitate față de operă, pe de o parte, și respectul drepturilor personale ale unor terți, pe de altă parte, "justa utilizare a operei" implică dreptul de a suprima

¹⁷ A se vedea, pentru problemele la care a dat naștere publicarea corespondenței lui T.Arghezi și I.Barbu, "România literară" din 10 februarie 1983 și din 7 aprilie 1983.

pasajete opere postume susceptibile de a antrena răspunderea față de terți.

Este suficient, pentru a înțelege importanța acestui aspect al problemei, să ne gândim la faptul că în special în jurnalele și corespondențele inedite, autorul poate manifesta adesea o intenție critică malițioasă, pe care cu siguranță ar fi atenuat-o sau suprimat-o în cazul unei publicări în timpul vieții sale.¹⁸

De altfel, orice *exercițiu al dreptului de divulgare implică prezumția că autorul a voit să respecte onoarea și viața privată a acestora*. Obligația de a respecta drepturile personale ale terților constituie limita legală a exercitiului dreptului de divulgare, iar titularii acestui drept, *post mortem auctoris*, trebuie să dea dovadă de o diligență sporită, întrucât societatea însăși este interesată în acest lucru.

Ideea lărgirii prerogativelor societăților de autori revine frecvent în doctrina modernă. G.Michaelidés-Nouaros arată, cu drept cuvânt, că "odată autorul dispărut...opera sa rămâne legată de persoana sa dar, în același timp, se obiectivează, adică iese din domeniul suveranității absolute a autorului ei și dobândește o valoare obiectivă pentru cultură".¹⁹

Toemai această *valoare obiectivă pentru cultură*, pe care opera o dobândește după moartea autorului, justifică necesitatea de a încredința, în aceste cazuri, exercitiul dreptului de divulgare organizațiilor profesionale de autori.

¹⁸ Efectele ignorării regulilor amintite explică faptul că, în "România literară" din 7 aprilie 1983, în legătură cu o corespondență publicată după moartea autorului, apare "precizarea" că referirea la "galbenul pizmăreț B..." dintr-una din scrisorile publicate privește pe A.Baranga și nu pe I.Barbu, așa cum se indică "în paranteză" de către redacție! Și dacă ne gândim că autorul scrisorii avusese grijă să pună o simplă inițială!

¹⁹ Vezi G.Michaelidés-Nouaros, *Protecția intereselor morale ale autorului ca postulat al culturii*, în *Droit d'Auteur* nr.2, 1979, p.37.

9. Jurisprudența și calitatea de subiect al dreptului de autor.

Ne vom mărgini, în cadrul acestui capitol, să constatăm că problema subiectelor dreptului de autor se pune, în general, în cazurile de încălcare a drepturilor de autor, atât personale nepatrimoniale cât și, în special, în cazul încălcării dreptului la valorificarea operei. La aceasta trebuie să adăugăm și cazurile de utilizări ilicite, cel mai adesea practic incontrolabile.

Cât despre problemele legate de calitatea de subiect al dreptului de autor, ele se pun adesea, în practică, în cazul operelor create în cadrul obligațiilor de serviciu, opere a căror sferă este într-o permanentă lărgire, așa cum am avut ocazia să arătăm.

Într-o recentă analiză a jurisprudenței SUA și Marii Britanii, Neil Jwilky²⁰ pune în lumină schimbarea intervenită în aceste state în problema calității de autor (ca drept moral) și aceea de titular al dreptului de autor.

În aceeași ordine de idei, amintim că la reuniunea din iulie 1990 de la Geneva a Comitetului de experți OMPI, s-a pus problema admisibilității renunțării autorului la dreptul său moral. Ideea a fost respinsă, admitându-se doar eventuala renunțare la exercițiul dreptului moral.²¹

CAPITOLUL III.

Obiectul dreptului de autor.

Art.7. -Constituie obiect al dreptului de autor operele originale de creație intelectuală în domeniul literar, artistic sau științific, oricare ar fi modalitatea de creație, modul sau forma concretă de exprimare și independent de valoarea și destinația lor, cum sunt:

²⁰ Vezi, *Continuitate și discontinuitate în legea dreptului de autor*, în E.I.P.R., 1991, august, p.288.

²¹ Vezi, A.I.P.P.I. Annuaire, 1991/I, p.330.

a) scrierile literare și publicistice, conferințele, predicile, pledoariile, prelegerile și orice alte opere scrise sau orale, precum și programele pentru calculator;

b) operele științifice, scrise sau orale, cum ar fi: comunicările, studiile, cursurile universitare, manualele școlare, proiectele și documentațiile științifice;

c) compozițiile muzicale cu sau fără text;

d) operele dramatice, dramatico-muzicale, operele coregrafice și pantomimele;

e) operele cinematografice, precum și orice alte opere audiovizuale;

f) operele fotografice, precum și orice alte opere exprimate printr-un procedeu analog fotografiei;

g) operele de artă plastică, cum ar fi operele de sculptură, pictură, grafică, gravură, litografie, artă monumentală, coregrafie, tapiserie, ceramică, plastica sticlei și a metalului, precum și operele de artă aplicată produselor destinate unei utilizări practice;

h) operele de arhitectură, inclusiv planșele, machetele și lucrările grafice ce formează proiectele de arhitectură;

i) lucrările plastice, hărțile și desenele din domeniul topografiei, geografiei și științei în general.

Art.8. - Fără a prejudicia drepturile autorilor operei originale, constituie, de asemenea, obiect al dreptului de autor operele derivate care au fost create plecând de la una sau mai multe opere preexistente, și anume:

a) traducерile, adaptările, adnotările, lucrările documentare, aranjamentele muzicale și orice alte transformări ale unei opere literare, artistice sau științifice care reprezintă o muncă intelectuală de creație;

b) culegerile de opere literare, artistice sau științifice, cum ar fi: enciclopediile și antologiile, colecțiile sau compilațiile de materiale sau date, protejate ori nu, inclusiv bazele de date care,

prin alegerea sau dispunerea materialului, constituie creații intelectuale.

Art.9. - Nu pot beneficia de protecția legală a dreptului de autor următoarele:

(a) ideile, teoriile, conceptele, descoperirile și invențiile, conținute într-o operă, oricare ar fi modul de preluare, de scriere, de explicare sau de exprimare;

(b) textele oficiale de natură politică, legislativă, administrativă, judiciară și traduceri oficiale ale acestora;

(c) simbolurile oficiale ale statului, ale autorităților publice și ale organizațiilor, cum ar fi: stema, sigiliul, drapelul, emblema, blazonul, insigna, ecusonul și medalia;

(d) mijloace de plată;

(e) știrile și informațiile de presă;

(f) simplele fapte și date.

COMENTARIU

1.Noțiunea de operă protejată. 2.Problema criteriului valorii. 3.Categorii de opere protejate. 4.Opera originală și opera derivată. 5.Opera

literară și opera științifică. 6. Opera de artă plastică și artă aplicată. 7. Operele muzicale. 8. Prestațiile artiștilor interpreți și executanți. 9. Opera cinematografică. 10. Opera audiovizuală. 11. Programele pentru ordinatoare. 12. Obiectul drepturilor conexe. 13. Titlurile. 14. Folclorul. 15. Creațiile publicitare. 16. Articolele de presă. 17. Băncile de date. 18. Jurisprudența și categoriile de opere protejate.

1. Noțiunea de operă protejată.

Într-o formulare generală, care se regăsește sau rezultă din diferitele legislații existente în acest domeniu, obiectul dreptului de autor îl constituie operele literare, artistice și științifice, indiferent de forma lor de exprimare, de valoarea sau destinația lor.

Analiza dispozițiilor legale a permis doctrinei să desprindă trei condiții esențiale de care depinde vocația la protecție în cadrul dreptului de autor și anume:

// - operă trebuie să fie rezultatul unei activități creatoare a autorului;

2/- să îmbrace o formă concretă de exprimare, perceptibilă simțurilor și

3/- să fie susceptibilă de aducere la cunoștința publicului.

Vom examina, în cele ce urmează, aceste trei condiții.

a) Opera trebuie să fie rezultatul unei activități de creație intelectuală din partea autorului.

Jurisprudența noastră a precizat că, pentru a se considera îndeplinită această condiție, autorul nu trebuie să se limiteze la o executare mecanică a operei, prin mijloace tehnice obișnuite, fără o contribuție proprie în ceea ce privește substanța de idei care reprezintă opera în discuție.

În doctrină această condiție este de obicei numită originalitate.

Pentru a evita o interpretare care să identifice greșit această condiție cu aceea a noutății absolute, unii autori, ca de pildă E.Ulmer, preferă termenul de *individualitate* a operei. Cu alte cuvinte, pentru a fi protejată, opera trebuie să poarte *amprenta personalității*, a *individualității autorului*.¹ Așa cum explică E.Ulmer, centrul de greutate va cădea, în primul rând, pe *forma de exprimare*. La aceasta se va adăuga elementul de fantezie, alegerea și selecționarea materialului, precum și prelucrarea sa mintală.² Precizarea este importantă pentru că atrage atenția asupra faptului că individualitatea autorului se poate manifesta nu numai în forma propriu-zisă.

La rândul său, un alt specialist european în domeniul dreptului de autor, H.Desbois³, subliniază caracterul *subiectiv* și relativ al noțiunii de originalitate. Caracterul ei subiectiv este tocmai ceea ce o separă de noutate, noțiune obiectivă, utilizată drept criteriu fundamental de departajare a creațiilor într-un alt domeniu de drepturi intelectuale, acela al drepturilor asupra invențiilor. Cu alte cuvinte, "lipsa de noutate nu constituie un obstacol la constatarea originalității"⁴. Astfel, doi pictori, chiar aparținând aceluiași școli și

¹ Vezi, E.Ulmer, *Urheber und Verlagsrecht*, ed.III, 1980, Springer Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, p.119-125.

² Vezi, *ibidem*, p.123.

³ Vezi, H.Desbois, *Le droit d'auteur en France*, ed II, Dalloz, 1966, p.5 și urm.

⁴ *Ibidem*, p.5.

tratând aceeași temă, vor putea realiza o operă originală. După cum nu se poate concepe ca doi scriitori să ajungă la rezultate identice chiar în cazul unei similitudini de inspirație, pentru că în mod firesc aceasta nu poate "depăși stadiul ideilor, iar "compoziția și redactarea vor varia în funcție de reacțiile individuale"⁵.

Dar, așa cum arăta H.Desbois, originalitatea nu este numai o noțiune subiectivă; ea este și *relativă*. Cu alte cuvinte, *caracterul absolut* care se cere noutății unei creații tehnice pentru ca ea să fie brevetabilă, *nu se cere originalității*. Nu este necesar, pentru ca o operă să fie protejabilă în cadrul dreptului de autor, ca ea să nu fi fost în nici un fel inspirată de o creație anterioară. Alături de operele *absolut originale*, care nu se află într-un raport de dependență intelectuală și juridică de nici o altă operă, există și *opere relativ originale*, ai căror autori au împrumutat unor creații preexistente elemente protejate, fără ca acest lucru să-i priveze de vocația la dreptul de autor⁶. Este cazul unei întregi categorii de opere, denumite *derivate* sau *compozite*⁷.

O ultimă problemă trebuie examinată în legătură cu condiția *originalității* ca fundament al vocației la protecție a unei opere literare, artistice sau muzicale. Este vorba de influența inevitabilă pe care natura operei o exercită asupra aprecierii originalității ei. Astfel, analiza procesului de creație în cazul operelor literare⁸ și al celor de artă plastică învederează o serie de deosebiri esențiale⁹.

În primul caz, procesul de creație poate fi descompus în trei etape, și anume: *ideea*, *compoziția* și *expresia*.

Unii autori vorbesc de *idee* (sau alegerea ideii), *forma interioară* (concretizarea ideii alese) și *forma perceptibilă simțurilor* (forma exterioară).

În opera de artă plastică, *ideea* este înlocuită de *imagine* (întrucât artistul își traduce ideile în imagini), *compoziția* devine *prefigurare* a operei viitoare, iar *execuția* personală, manuală

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p.9.

⁷ Vezi, *Infra*, nr.4.

⁸ Într-un sens larg noțiunea de *operă literară* cuprinde toate operele exprimate în cuvinte, inclusiv cele științifice.

⁹ Vezi această analiză la H.Desbois, *op.cit.*, p.11-15.

(neimportantă în cazul opere literare) dobândește o importanță atât de decisivă încât devine *necesară* și, totodată, *suficientă*. Aceasta face ca problema plagiatului să se pună în cu totul alți termeni în opera de artă plastică.

În ceea ce privește operele muzicale caracterizate prin melodie, ritm și armonie, dacă ele se aseamănă cu cele literare și se deosebesc de cele de artă plastică prin faptul că execuția personală nu este de natura lor, în schimb ele se deosebesc esențial de operele literare pentru că, asemenea celor de artă plastică, *se adresează direct sensibilității*. "trezesc emoții, emoții și nu idei" ¹⁰. Această ultimă particularitate motivează calificarea ca opere derivate a compozițiilor care reprezintă variante ale unei melodii, pe când opera literară care reia o temă dintr-o operă anterioară poate fi o operă originală.

b) Pentru a forma obiectul unui drept de autor, opera trebuie să îmbrace o formă concretă de exprimare, perceptibilă simțurilor.

Această condiție înseamnă că dreptul de autor se naște din momentul în care opera îmbracă forma de manuscris, schiță, temă, tablou ori altă formă concretă.

Ceea ce nu înseamnă că în toate cazurile opera trebuie să fie fixată pe un suport material. Anumite categorii de opere sunt însă indisolubil legate de suportul lor material. Este, de exemplu, cazul operelor de artă plastică.

O privire de ansamblu asupra legislațiilor europene ne oferă o diversitate de soluții în această problemă. Astfel, în unele legislații (Marea Britanie și Irlanda) se cere în toate cazurile ca opera să fie fixată pe un suport material. În alte legislații (Belgia, Franța, Italia, Luxemburg, Olanda) fixarea este cerută *exclusiv pentru operele coregrafice și pantomime* iar în Germania ea nu este o condiție de protecție, ci o *problemă de probă*.

c) Cea de a treia condiție pentru ca o operă să aibă vocație de protecție este aceea de a fi susceptibilă de aducere la cunoștința publicului, prin reproducere, executare, expunere, reprezentare sau orice alt mijloc. Această cerință este, în realitate, legată strâns de cea precedentă, ceea ce explică faptul că unii autori nu menționează decât două condiții ale protecției în cadrul dreptului de autor. Este, de

¹⁰ Vezi, H.Desbois, *op. cit.*, p.14.

exemplu, cazul doctrinei germane, care reține două condiții de protecție a operei: realizarea creatoare individuală (*Individuelle schöpferische Leistung*) și exprimarea într-o formă obiectiv perceptibilă (*objektiv wahrnehmbare Gestaltung*).

Unele legislații menționează expres "operele" care sunt excluse de la protecție; în altele acest lucru este dedus implicit din dispozițiile generale. Un exemplu de excludere expresă a anumitor lucrări de la protecție ni-l oferă legea ungară în paragraful 1 alineatul 3, potrivit căruia nu sunt protejabile dispozițiile legale, deciziile publice, anunțurile oficiale, actele administrative, normele tehnice și alte reglementări obligatorii. O dispoziție similară prin care "operele" oficiale sunt excluse de la protecție se regăsește și în legea germană, în cea daneză, italiană și belgiană, precum și în legea română.

2. Problema criteriului valorii.

Unele legislații prevăd expres că prestația operei este asigurată independent de valoarea ei. Este și cazul legii române.

Este un aspect care necesită unele dezvoltări.

Vom începe prin a arăta că dacă regula ca atare nu este discutabilă, fiind de altfel și tradițională, nu se poate însă ignora faptul că o absolutizare a ei ar putea duce la consecințele absurde. Așa se explică faptul că doctrina propune adesea luarea în considerare a unui criteriu de valoare pentru anumite categorii de opere, mai ales derivate, și că jurisprudența se referă din ce în ce mai frecvent la "meritul autorului".¹¹

Pentru a demonstra că o absolutizare a ideii potrivit căreia opera se bucură de protecție în toate cazurile, independent de valoare, poate duce la consecințe absurde, vom evoca replica interesantă a lui E.Ulmer¹² dată unui autor care s-a situat pe poziția unei asemenea absolutizări. Lucrarea acestuia din urmă¹³ se sprijină, în concluziile sale, pe o serie de exemple de "artă modernă", reproduse în ilustrațiile

¹¹ Vezi, Caroline Carreau, *Mérite et droit d'auteur*, Paris, 1981.

¹² Vezi, E.Ulmer, *Noțiunea de operă în dreptul de autor și arta modernă*, în *Droit d'auteur*, nr.2, 1973, p.79.

¹³ Max Krummer, *Das Urheberrechtlich schutzbare Werk*, 1968.

care o însoțesc. Pot fi văzute în aceste ilustrații: un obiect alcătuit din deșeuri menajere, un tablou pentru care autorul a înlocuit culoarea cu tăieturi practicate cu cuțitul -*optical art*- (triunghiuri, cercuri etc.), desene electronice (computergrafik) și poeme care, în loc de cuvinte, folosesc litere și combinații de cifre. Pentru Max Krummer, aplicarea oricărui criteriu de valoare în determinarea sferei de opere protejabile trebuie respinsă *de plano*. Ca o consecință logică, el respinge și criteriul "amprentei personale" a autorului, originalitatea sau individualitatea operelor constând pentru el în *unicitatea lor în sens statistic*. Cu alte cuvinte, în gradul mare de probabilitate care ne permite să considerăm că altul nu va reuși, din întâmplare, să realizeze o creație identică. În legătură cu această poziție, E.Ulmer arăta, cu drept cuvânt, că experiența dovedește că o renunțare fără nuanțări la oricare judecată de valoare nu este posibilă în domeniul dreptului de autor¹⁴, că nu trebuie să uităm existența unor limite dincolo de care nu *putem vorbi de o creație intelectuală personală*, în sensul legii dreptului de autor¹⁵.

Astfel fiind, întrebarea pe care trebuie să ne-o punem este aceea de a ști dacă opere, dintre cele menționate de Krummer, sunt *simple rezultate ale hazardului* sau *ale voinței* de a realiza o formă sub impulsul fanteziei creatoare. Nu poate fi vorba, arată E.Ulmer¹⁶, de opere de artă decât în cazurile în care o asemenea voință de creație, vizibilă și pentru alții, și-a găsit expresia în obiectul în discuție.

Concluzia este atât de adevărată și firească, încât referirile implicite și chiar exprese la valoarea operei sau meritul autorului sunt frecvente în jurisprudență, începând de la jumătatea secolului trecut și până în prezent¹⁷. Jurisprudența franceză, în special, este bogată în asemenea exemple. Astfel, în decizia din 19 decembrie 1962¹⁸ a Curții de Apel din Paris, se poate întâlni, referitor la o lucrare de gravură, următorul considerent: "din momentul în care nu se mărginește să folosească mijloace de reproducere pur mecanice, gravorul realizează o operă personală care va avea un caracter de originalitate

¹⁴ E.Ulmer, *op.cit.*, p.80

¹⁵ Vezi, *Ibidem*, p.81.

¹⁶ Vezi, *Ibidem*

¹⁷ Vezi exemplele date de C.Carreau., *op.cit.* p.236-248

¹⁸ Dalloz, 1963, p.610, cu nota de A.Françon (subl.ns.).

ce-i conferă o valoare estetică proprie". De asemenea, Tribunalul civil din Strasbourg, într-o hotărâre din 24 noiembrie 1950, constată că "cele două desene, deși prezintă o oarecare asemănare în concepție, sunt net diferite sub aspectul compoziției și al calității"¹⁹. Ținând de suverana apreciere a instanței de fond, considerentele privind valoarea operei nu au fost, în general, cenzurate în recurs.

Poziția Casației franceze s-a schimbat însă după intrarea în vigoare a legii din 1957. Un exemplu al acestui reviriment îl constituie decizia din 23 martie 1965²⁰ în care putem citi, cu privire la o decizie dată în apel, că: "refuzând unci grupări noi de elemente decorative cunoscute, protecția legii, pe motivul principal că modelele originale din care s-a inspirat desenatorul aveau o valoare artistică superioară, decizia atacată a violat legea, prin greșita aplicare".

Analiza jurisprudenței permite, de asemenea, constatarea că adesea, instanțele se referă nu la valoarea operei, ci la *meritele autorului*, în special în operele realizate în colaborare. Astfel, într-o decizie a Curții de Apel din Paris, din 7 iulie 1956²¹, pronunțată în litigiul dintre autorul unui scenariu de film și compozitor, se face referire la faptul că autorului dramatic îi revine "meritul" de a fi descoperit subiectul, contribuția compozitorului fiind calificată doar ca "utilă", ceea ce impune aprecierea ei fără "exagerare".

Nu putem să nu amintim poziția similară adoptată de Curtea Supremă ungară care, într-o speță analizată critic de M.Ficsor, consideră că legea adoptă un criteriu de diferențiere de ordin estetic, subordonând întinderea protecției calității contribuției diferiților coautori ai unei opere comune²².

În Franța cele două legi (din 11 martie 1957 și 3 iulie 1985) sunt în prezent reunite (împreună cu alte reglementări) în *Codul proprietății intelectuale*.

Un proiect de Cod al comunicațiilor este în curs de elaborare.

În amplul și documentatul studiu al lui A.Dietz asupra dreptului european, la care ne-am mai referit, se pune direct problema necesității de a supune unci analize critice protecția prea "generoasă"

¹⁹ Apud C.Carreau, *op. cit.*, p.244 (subl.ns.).

²⁰ *Ibidem*, p.258.

²¹ Vezi *Ibidem*, p.282

²² Vezi, Scrisoarea din Ungaria, în D.A. nr.12, 1978, p.490.

pe care dreptul de autor o conferă unor creații mediocre. Analiza critică a devenit cu atât mai necesară cu cât, în cazul atingerilor aduse dreptului de autor, prin intermediul unor domenii "de creație" marginale, interesele autorului atât morale, cât și pecuniare, sunt subordonate interesului comercial al primului utilizator²³. A. Dietz consideră, cu drept cuvânt, ca o exagerare și tendința jurisprudenței de a proteja ca "opere" cataloagele, tabelele, repertoriile de adrese etc., denumind acest fenomen ca *abuz de protecție*.

Modificarea din 24 iunie 1985 a legii germane, prin completarea art.3, reprezintă un caz de aplicare a criteriului valorii, stabilind că o adaptare puțin importantă a unei opere muzicale nu este protejată ca operă independentă.

3. Categorii de opere protejate.

Majoritatea legislațiilor nu cuprind o enumerare a categoriilor de opere protejate în cadrul dreptului de autor, mărginindu-se fie la o definiție cu caracter general, fie la o referire la cele trei mari categorii de clasificare doctrinală și anume: opere literare, artistice și muzicale. În unele cazuri, opera muzicală este înglobată în categoria celor artistice. Operele științifice sunt, uneori, menționate separat.

Unele legislații nu cuprind o definiție a operei protejabile, condițiile protecției fiind desprinse de jurisprudență și doctrină.

Legislațiile mai noi însă, printre care și actuala lege română, au recurs la o enumerare a operelor protejabile fără însă a atribui acestei enumerări un caracter limitativ.

Astfel, art.2 din *Codul portughez* (din 1985, în forma modificată în 1991), după ce se referă la cele trei domenii: literar, științific și artistic, în care se situează "creațiile sportului", continuă cu o enumerare nelimitativă, în care figurează:

- a) cărțile, broșurile, revistele, ziarele și alte opere scrise;
- b) conferințele, lecțiile cuvântările și predicile;
- c) operele dramatice și dramatico-muzicale și punerea lor în

scenă;

²³ Vezi pentru dreptul francez: A.Lucas și H.I.Lucas. *Traité de propriété littéraire et artistique*, Ed. Litec, 1994, 1104 pag.

d) operele coregrafice și pantomimele a căror executare este fixată în scris sau în orice alt mod.

e) compozițiile muzicale, cu sau fără cuvinte;

f) operele cinematografice, televizarea lor, fonografice, videografice și radiofonice;

g) desenele, tapiseriile, picturile, sculpturile, operele de ceramică, plăcile de faianță emailată, operele de gravură, de litografie și de arhitectură;

h) operele fotografice și cele produse prin orice alt procedeu analog fotografiei;

i) operele de artă aplicată, desenele sau modelele industriale și operele de design care constituie o creație artistică, independent de protecția de care beneficiază proprietatea industrială;

j) ilustrațiile și hărțile geografice;

l) proiectele, schițele și operele plastice privind arhitectura, urbanismul, geografia sau alte științe;

m) emblemele și sloganurile, chiar cele cu caracter publicitar, cu condiția de a fi originale;

n) parodiile și alte compoziții literare sau muzicale, chiar dacă se inspiră din tema sau motivul unei alte opere.

La enumerarea de mai sus, art.3 adaugă următoarele categorii de opere "asimilate" celor "originale" și anume:

a) traduceri, aranjamentele, instrumentarizările, puneri în scenă, transpuneri cinematografice și alte transformări ale unor opere, chiar neprotejate;

b) rezumatele și compilările de opere protejate, sau cele cum ar fi culegerile de texte, enciclopediile sau catalogările care prin alegerea sau dispoziția materiilor reprezintă creații individuale;

c) compilațiile sistematice sau adnotate de texte de convenții, legi, regulamente, rapoarte sau decizii ale unor instanțe administrative, judiciare sau orice alte organe sau autorități publice ori administrative.

O enumerare asemănătoare se regăsește în art.10 și respectiv 11 din *codul spaniol* (din 11 noiembrie 1987).

Definiția generală din alin.1 al art.10 este urmată de o enumerare nelimitativă, după cum urmează:

a) cărțile, broșurile, imprimatele, culegerile de scrisori, opere scrise, discursuri și alocuțiuni, conferințe, pledoarii, cursuri și orice alte opere de aceeași natură;

b) compozițiile muzicale însoțite sau nu de text;

c) operele dramatice și dramatico-muzicale, coregrafice, pantomimele și în general operele teatrale;

d) operele cinematografice și celelalte opere audiovizuale;

e) sculpturile, operele de pictură, gravură, de litografie, benzile desenate, afișele, schițele și orice alte opere plastice;

f) proiectele, planurile, machetele și desenele, operele de arhitectură;

g) graficele, hărțile și desenele topografice, geografice și în general cu caracter științific;

h) operele fotografice și cele realizate printr-un procedeu analog fotografiei;

i) programele pentru ordinatoare;

Articolul 11 enumeră următoarele opere protejate "fără prejudiciul drepturilor asupra operei originale"

-traducerile și adaptările;

-revizuirile și aducerile la zi;

-sintezele, rezumatele și extrasele;

-aranjamentele muzicale;

-orice transformare a unei opere literare, artistice sau muzicale.

La rândul său, noul cod francez (1 iulie 1992) cuprinde (Art.LI 122) următoarea enumerare:

1° cărțile, broșurile și alte lucrări literare, artistice și științifice;

2° conferințele, alocuțiunile, predicile, pledoariile și alte opere de aceeași natură;

3° operele dramatice și dramatico-muzicale;

4° operele coregrafice, numerele de circ, pantomimele, a căror realizare este fixată în scris sau în alt mod;

5° compozițiile muzicale, cu sau fără cuvinte;

6° operele cinematografice și alte opere constând în secvențe animate de imagini, sonorizate sau nu, denumite opere audiovizuale;

7° opere de desen, pictură, arhitectură, de sculptură, de gravură, litografie;

- 8^o. opere grafice și topografice;
- 9^o. operele fotografice și cele realizate prin tehnici similare fotografiei;
- 10^o. operele de artă aplicată;
- 11^o. ilustrații și hărți geografice;
- 12^o. planurile, schițele și operele privind geografia, topografia, arhitectura și știința;
- 13^o. programele pentru ordinatoare;
- 14^o. creațiile industriilor sezoniere, de îmbrăcăminte și "paruri".

Art.LI (2-3) se referă la protecția autorilor de traduceri, adaptări, transformări și aranjamente de opere protejate, precizând că această protecție este asigurată fără prejudiciul drepturilor autorului operei originale, iar articolul următor se referă la protecția titlurilor de opere care, sub condiția originalității, se bucură de aceeași protecție ca și operele. Această protecție este asigurată potrivit art.2 chiar în cazuri în care opera nu este protejată potrivit articolelor precedente, în sensul că titlul nu poate fi utilizat pentru a individualiza o operă de același gen, în condiții susceptibile să creeze o confuzie.

Așa cum am arătat, o primă categorie cuprinde operele literare, în înțelesul de opere scrise originale, de orice fel, fie că este vorba de opere literare propriu-zise sau de opere științifice ori tehnice, oricare ar fi valoarea și scopul lor.

O a doua categorie de opere protejabile o formează *operele muzicale*, expresie care se referă la toate tipurile de combinații de sunete (compoziții), cu sau fără text, destinate a fi executate de instrumente muzicale sau de voce umană.

Dacă asemenea opere sunt destinate a fi reprezentate pe scenă, ele poartă denumirea de *dramatico-muzicale*.

În sfârșit, o a treia categorie cuprinde *opere de artă*. O definiție a acestei categorii de opere este dificilă din cauza varietății de forme sub care se pot înfățișa. Definiția potrivit căreia este vorba de opere care se adresează "simțului estetic" este, în general, completată cu o enumerare a formelor sub care ele se pot înfățișa: desene, picturi, sculpturi, gravuri, opere de arhitectură, fotografii.

Acestea fiind categoriile principale de opere protejate, nu putem omite să subliniem diversificarea formelor pe care le îmbracă operele în cadrul fiecăreia din categoriile de mai sus.

Urmând poziția doctrinei dominante, în cele ce urmează vom analiza ca obiect al dreptului de autor operele literare, științifice, muzicale, operele de artă plastică și de artă aplicată, prestațiile artiștilor interpreți și recitanți, opera cinematografică, opera audio-vizuală, programele pentru ordinatoare, titlurile de opere și periodice, folclorul, articolele de presă, creațiile publicitare.

Într-o secțiune specială ne vom ocupa de *activitățile legate de difuzarea operelor* (și nu de crearea lor), activități în legătură cu care s-a elaborat *teoria drepturilor conexe*, a căror importanță este într-o continuă creștere.

În prealabil, însă, vom analiza distincția între operă originală și operă derivată.

4. Opera originală și opera derivată.

Operele realizate prin utilizarea unor opere preexistente sunt denumite în doctrină, opere derivate sau compozite²⁴.

Din această categorie fac parte: traducerile, adaptările și prelucrările de opere literare sau științifice, precum și culegerile de opere, cu condiția ca adaptările, prelucrările sau selectările pentru culegeri să implice o activitate de creație intelectuală.

Principiul pe care se bazează protecția operelor derivate este următorul: ori de câte ori dependența în raport cu opera preexistentă este atât de redusă încât "rolul acesteia din urmă a fost exclusiv acela de a stimula crearea unei opere, în realitate autonome, ne aflăm în fața unei utilizări libere". Această regulă este, de altfel, expres consacrată de unele legislații, precum legea germană, daneză sau italiană.

Dacă însă gradul de dependență de opera preexistentă este mare, dar în același timp, rezultatul utilizării acesteia este o creație intelectuală personală, acest rezultat este și el protejat.

²⁴ Vezi cu privire la categoriile de opere compozite: C.Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1986, p.120.

Semnalăm, cu titlu de exemplu, în legătură cu operele derivate care sunt antologiile și culegerile, că legea franceză consacră noțiunea de *operă colectivă* în sensul de operă creată din inițiativa unei persoane fizice sau juridice care o editează, o publică sau o divulgă sub numele său și în care contribuția personală a diferiților autori care participă la elaborarea ei se integrează în ansamblul realizat.

5. Opera literară și opera științifică.

Prin operă literară, dreptul de autor desemnează creațiile în care concepțiile, gândurile sau sentimentele își găsesc expresia în cuvinte scrise sau roștite. În sens larg, această categorie de opere cuprinde și creațiile științifice și tehnice, discursurile, poeziile, operele dramatice, povestirile, romanele, nuvelele. La acestea se adaugă predicile religioase, discursurile politice, literatura de toate genurile, povestirile pentru copii, articolele din ziare, comentariile radiofonice, etc. Limitele protecției rezultă din cerința ca opera literară să reprezinte o creație spirituală personală.

Problema *operei științifice* a făcut mult timp obiect de discuție în literatura juridică, susținându-se necesitatea de a distinge, în cadrul operelor științifice, pe cele care formează obiectul unui drept de autor de *rezultatele științifice* concretizate într-o asemenea operă, pentru care ar trebui amenajată o protecție specifică, atunci când ele constituie descoperiri.

Punctele de vedere în această privință au fost destul de diferite. Cei ce se opuneau la organizarea unei asemenea protecții susțineau nu numai dificultățile practice insurmontabile de care ea s-ar izbi, dar și faptul că ea este, în orice caz, străină dreptului de autor.

Într-o interesantă analiză a operei științifice ca obiect al dreptului de autor, aceea a lui J. Straus²⁵, sunt expuse diferitele opinii cu privire la particularitățile acestei opere în care, după unii, obiectul

²⁵ Informațiile și documentarea în dreptul Republicii Democrate Germane, în Arhiv. für Urhber, Film-Funk und Theaterrecht, Uti. Bd. 86, 1980, p.14 și urm.

protecției ar fi, în ultimă analiză, *originalitatea științifică* și nu exprimarea verbală sau figurativă (concepție formulată de A.Troller), iar după alții, individualitatea operei științifice ar sta în măsura în care omul de știință reușește să găsească, pentru concepția sa, o exprimare precisă și exactă.

Nu putem omite să amintim că legislațiile anterior în vigoare în fosta URSS, Bulgaria și Cehoslovacia consacrau expres protecția descoperirilor științifice.

O convenție internațională încheiată la Geneva, care n-a intrat niciodată în vigoare întrucât nu a întrunit numărul de ratificări necesar, avea de asemenea drept obiect protecția descoperirilor științifice. În prezent problema pare uitată.

Noua lege cehă are însă grijă să cuprindă o dispoziție care prevede că descoperirile protejate în cadrul legii anterioare rămân supuse dispozițiilor acesteia din urmă.

⑥. *Opera de artă plastică și de artă aplicată.*

Operele de artă plastică pot fi bidimensionale sau tridimensionale. La baza protecției lor stă individualitatea operei, care se bazează pe creația artistică.

Alături de operele de artă plastică propriu-zise, care formează obiectul unui drept de autor, o categorie importantă de creații sunt astăzi menite să se individualizeze printr-un element estetic, și anume produsele industriale.

Estetica umanizează caracterul funcțional al produselor industriale, individualizând forma acestora, și permite, prin atenuarea caracterului impersonal al producției de serie, personalizarea, orientarea alegerii consumatorului potrivit gustului său.

Creațiile artistice aplicate în industrie poartă denumirea de *opere de artă aplicată*, expresie care evocă dubla lor natură, faptul că sunt situate la răscrucea dintre artă și industrie.

Această dublă natură rezultă din faptul că, prin destinație și mod de reproducere (care permite comercializarea obiectului), ele aparțin drepturilor de proprietate industrială, pe când, prin natura efortului creator, ele aparțin dreptului de autor.

O cercetare comparativă a legislațiilor învederează însă că noțiunea de artă aplicată nu are întotdeauna același înțeles iar soluțiile adoptate sunt atât de diferite încât epuizează toată gama posibilă, oscilând între sistemul de protecție propriu proprietății industriale și cel al dreptului de autor.

Operele de artă aplicată sunt denumite, mai ales în sistemele care cunosc o protecție specială a acestora, desene și modele industriale sau ornamentale.

În varietatea de soluții pe care le oferă legislațiile naționale se pot deosebi trei modele principale: sistemul cumulului de protecție, al cumulului parțial și al protecției specifice.

În sistemul cumulului de protecție, care este acela al legislației franceze, autorul unui desen sau model industrial poate invoca simultan atât regimul specific de protecție, cât și pe acela stabilit pentru dreptul de autor asupra operelor artistice. Sistemul francez are la bază teoria numită a *uniității artei*.

Sistemul cumulului parțial este acela al legislației germane și are la bază distincția care se face, în funcție de caracterul mai mult sau mai puțin predominant al elementului artistic, între *operele de artă aplicată*, susceptibile de protecție în cadrul dreptului de autor, și *desenele și modelele industriale propriu-zise*, denumite *Geschmackmuster*. În cazul în care condiția nivelului artistic nu este realizată, desenul sau modelul industrial nu va putea beneficia decât de protecția specifică.

Legea italiană, spre deosebire de celelalte două, exclude posibilitatea unui cumul de protecție. În dreptul italian, operele de artă aplicată, denumite desene și modele ornamentale, nu pot forma obiect de protecție decât în cadrul legii speciale. Această protecție specifică este amenajată după modelul protecției proprietății industriale, și anume al micilor invenții de produs denumite modele de utilitate. Sistemul italian cunoaște însă o excepție de la această regulă, recunoscând protecția și în cadrul dreptului de autor, *operelor de artă aplicată în care elementul artistic poate fi dissociat de*

caracterul industrial al obiectului. Doctrina a arătat ca este vorba de o disociere ideală și abstractă²⁶.

O protecție a desenelor și modelelor industriale bazată pe sistemul cumulului de protecție a fost pentru prima oară reglementată în țara noastră prin Legea nr.129 din 8 ianuarie 1993 privind protecția desenelor și modelelor industriale.

7. Operele muzicale.

Operele muzicale reprezintă, așa cum s-a arătat în doctrină²⁷, opera în domeniul "artei sunetului". Este vorba de simfonii, opere, compoziții pentru orgă, pian etc., muzică de dans și muzică militară, precum și toate formele de muzică modernă, inclusiv muzica electronică.

8. Prestațiile artiștilor interpreți și executanți.

Dat fiind că nu s-ar putea revendica pentru interpreți sau executanți statulul de coautori, întrucât nu se poate vorbi de o participare la crearea operei interpretate sau executate, s-a pus, pe plan teoretic, problema calificării prestațiilor lor drept opere derivate.

H.Desbois explică de ce o asemenea asimilare cu traduceriile sau adaptările este arbitrară. În timp ce traducerea sau adaptarea reprezintă o operă cu o entitate proprie, cu toată legătura de dependență de opera preexistentă, interpretarea "face corp cu opera interpretată, de care nu poate fi detașată"²⁸. Tot astfel și adaptarea, deși presupune o încorporare intelectuală a operei preexistente în cea subsecventă, are și ea o entitate proprie diferită de opera adaptată. Concluzia lui H.Desbois este că, pentru protecția prestației interpreților și executanților este necesară amenajarea unui regim

²⁶ Vezi, comunicările de la Masa rotundă organizată de Universitatea de științe sociale din Grenoble, "*Les perspectives d'un droit communautaire en matière de dessins et modèles industriels*. Grenoble, 1977.

²⁷ E.Ulmer, *op. cit.*, p.142.

²⁸ Vz. *Op.cit.*, p.195

care, deși modelat după acela al dreptului de autor, să fie totuși diferit de acesta.

De altfel, legislațiile care au consacrat o asemenea protecție au făcut-o în cadrul drepturilor conexe, rezervate auxiliarilor creației literare sau artistice. Este cazul legii italiene din 22 aprilie 1941 (cea dintâi reglementare completă a materiei), al legii engleze din 5 noiembrie 1956, al legislației țărilor scandinave, al celei din Germania²⁹ și al legii israeliene din 13 iunie 1984³⁰. În dreptul francez, în lipsa unei dispoziții legale³¹, jurisprudența s-a arătat, în general, favorabilă unei protecții a drepturilor interpreților și executanților. Legea din 3 iulie 1985 le consacră, în cadrul drepturilor conexe, articolele 15-20, iar codul din 1992, cap.II cartea a II-a privind drepturile conexe.

Anterior legii din 1985, discuțiile au fost deosebit de aprinse în jurul hotărârilor pronunțate în "afacerea Furtwängler"³². În perioada 1939-1945, printre operele clasice interpretate de artiști și șefi de orchestră de renume, înregistrate pentru radiodifuziune, a figurat și "Simfonia a treia" a lui Beethoven, executată de Orchestra filarmonică din Viena, dirijată de W.Furtwängler. Banda magnetică care cuprindea această înregistrare a fost sechestrată ca "bun inamic" (potrivit Acordului de la Potsdam), cu prilejul ocupării Berlinului și, ulterior, vândută unei societăți fonografice americane. Cu ajutorul acestei înregistrări s-au fabricat în S.U.A. discuri, dintre care unele au fost introduse în Franța. Procesul a fost intentat de Furtwängler și continuat de succesorii săi. Într-o primă fază (în fața tribunalului civil de Sena), în cererea de ordonanță prezidențială nu s-a discutat decât problema dreptului artistului de a interzice ca o înregistrare a operei sale, la care nu a consimțit, să fie pusă în circulație sub numele său.

²⁹ Vz. J.Straus, *Protecția artiștilor interpreți și Convenția de la Roma, din 1961. O privire retrospectivă*, în "GRUR International", H.1985, p.19-20.

³⁰ Vz. Victor Hazan, *Scrisoarea din Israel*, în D.A. nr.2, 1985, p.55.

³¹ La 1 iunie 1984, Jack Lang prezentase Adunării Naționale un "Proiect de lege privind drepturile de autor și drepturile artiștilor interpreți, ale producătorilor de fonograme și de videograme și ale întreprinderilor de comunicație audiovizuală". Vezi, C.Colombet, *Les droits voisins*, în vol. *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, Libraires Techniques, 1986.

³² Vezi, H.Desbois, *Op.cit.*, p.197 și urm.

Tribunalul a obligat părțile să ștergă numele lui Furtwängler de pe discuri. Cum însă presa a început să discute cine este dirijorul anonim al celei de a "Treia simfonii" al lui Beethoven, sugerând chiar că este vorba de Furtwängler, a fost intentat un nou proces, în care s-a cerut retragerea discurilor, folosindu-se ca argument calitatea șefului de orchestră de *autor al interpretării* și încălcarea dreptului său moral. Tribunalul civil de Sena, la 4 ianuarie 1956 (confirmat de Curtea de Apel din Paris, la 13 februarie 1957) s-a pronunțat în sensul că artistul executant poate interzice orice execuție neautorizată, că radiodifuziunea germană a dobândit de la Furtwängler dreptul de a înregistra pentru difuzarea prin radio și nu pentru fabricarea de discuri, că succesorii în drepturi nu puteau dobândi mai multe drepturi decât avusese radiodifuziunea germană și că deci societățile care au fabricat și vândut discurile au cauzat un prejudiciu pe care sunt obligate să-l repare.

Aceste considerente pot fi neîndoielnic interpretate ca o recunoaștere a vocației la protecție a artiștilor interpreți și executanți.

Secția civilă a Curții de Casație, sesizată cu recurs împotriva deciziei Curții de Apel, l-a respins la 4 ianuarie 1964. Procurorul general s-a întemeiat în concluziile sale pe ideea că "talentul și geniul interpretului conțin aceleași posibilități de îmbogățire ca și cele ale romancierului, dramaturgului sau compozitorului"³³. Nu este deci de mirare că, în comentariul la decizia Curții de Casație, R.Badinter scria: "afirmând dreptul artistului asupra operei pe care o constituie interpretarea sa, Curtea de Casație formulează o dublă propoziție care consacră calitatea de autor a artistului executant: "interpretarea artistului este o operă, iar interpretul se bucură de un drept de autor"³⁴.

Nu putem să nu cităm un pasaj important din concluziile procurorului general R.Lindon, reputat specialist în problemele dreptului de autor, în fața Curții de Apel, în același proces "Furtwängler". Punând problema de a determina rolul interpretului, R.Lindon a spus: "interpretul este, ca și creatorul, un artist". Desigur că opera sa, spre deosebire de operele literare, plastice sau muzicale, nu este o operă inițială (primară). Este o a doua operă (secundară),

³³ Vezi, C.Carreau, *op.cit.*, p.297.

³⁴ Vezi, Juris-classeur, Périodique, 1964, I, 1844.

destinată să facă perceptibilă vederii sau accesibilă urechii opera inițială, care se prezenta sub formă grafică. Dar arta sa poate, *dacă este de calitate*, să mărească frumusețea operei căreia i se aplică, și acest lucru este remarcabil, întrucât importanța rolului său este uneori egală, alteori superioară chiar importanței rolului autorului, dacă nu pe scara valorilor artistice, cel puțin pe scara valorilor comerciale”³⁵.

Trebuie să observăm că referirea la talentul recunoscut al interpretului sau executantului se întâlnește frecvent în jurisprudență, pentru a departaja prestațiile protejabile și neprotejabile ale artiștilor interpreți și executanți.

Un puternic curent în favoarea unei reglementări naționale s-a manifestat în Polonia încă din anii '60. În noiembrie 1967, Universitatea din Varșovia organiza o interesantă conferință consacrată protecției artiștilor interpreți și executanți³⁶.

Cadrul problemei a fost trasat de renumitul civilist Ștefan Grzybowski. În concepția sa, era necesar un act normativ special care să reglementeze drepturile în discuție ca drepturi din categoria eterogenă a celor conexe. În cazul când prestația este efectuată de un ansamblu, autorul propunea să se recunoască tuturor membrilor ansamblului protecția legală, dar prin intermediul unei singure persoane (șeful de orchestră, regizorul, solistul) care să acționeze în numele tuturor.

Un element de fapt important în favoarea protecției prestațiilor artiștilor interpreți și executanți este, desigur, perfecționarea și multiplicarea tehnicilor de fixare a interpretării sau executării. Iar teza admisă astăzi, potrivit căreia orice text este susceptibil de lecturi diferite, constituie, la rândul său, un argument teoretic pentru protecția ca operă distinctă a “lecturii” individualizate, care este interpretarea sau executarea. Nu trebuie, de asemenea, ignorată conexiunea specială care există între opera interpretată sau executată și interpretarea sau executarea ei, conexiune care are un caracter atât de profund încât interpretarea sau executarea posedă virtutea specială de a putea compromite sau da strălucire operei preexistente. Ceea ce înseamnă, într-adevăr, așa cum dovedește și

³⁵ Apud C. Carreau, *op.cit.*, p.299.

³⁶ Lucrările conferinței au fost publicate, cu rezumate în limbi străine, în “Studia Cyvillstyczne”, t. XII, Cracovia, 1968.

analiza jurisprudenței, că “individualitatea lecturii” depinde, poate mai mult decât în cazul altor opere, de “talentul” interpretului sau executantului, ceea ce impune în aceste cazuri intervenția unei judecăți de valoare care să permită înlăturarea de la protecție nejustificată a prestațiilor submediocre, care abundă în acest domeniu. Primejdia constă însă în tendința manifestată, de altfel, în jurisprudență, de a se confunda talentul cu celebritatea și de a se ignora astfel operele de avangardă.

Vom încheia semnalând reluarea relativ recentă a discuțiilor prin revendicarea unui drept de autor propriu-zis pentru artiștii interpreți și executanți. Antonio Millé (Federația latino-americană a artiștilor interpreți și executanți) consideră³⁷ că aceștia din urmă sunt astăzi într-o poziție nouă (analoagă celei în care s-au aflat autorii la descoperirea tiparului), în care artistul nu mai este un simplu “interpret”, adică un intermediar între public și autor. Cotitura este determinată de posibilitatea tehnică a fixării permanente pe un suport material a prestațiilor care, altădată, aveau un caracter efemer. Privită din acest punct de vedere, ar dispărea relația de dependență între drepturile autorilor și cele ale interpreților.

9. Opera cinematografică.

Considerată ca obiect al dreptului de autor, opera cinematografică a dat naștere la numeroase discuții, iar soluțiile adoptate de diferite legislații sunt departe de a fi încă unitare.

Legea română din 1956, de pildă, face o distincție, pe planul subiectelor, între drepturile asupra operei cinematografice ca atare și asupra operelor diferite care intră în componența ei.

Ne vom mărgini aici la o scurtă evocare generală a problemei.

Așa cum precizează G.Lyon-Caen și P.Lavigne³⁸, cinematografia este, în același timp, o tehnică, o artă și o industrie³⁹, o

³⁷ Vezi, *Dreptul artiștilor, un nou domeniu autonom al proprietății intelectuale*, în *Droit d'auteur* nr.7-8, 1984, p.277-279.

³⁸ G.Lyon-Caen, P.Lavigne, *Traité théorique et pratique de droit de cinéma français et comparé*, I.I și II, Paris, 1957. Autorii definesc dreptul cinematografiei ca “un ansamblu de reguli juridice care reglementează

tehnică care constă "în înregistrarea fotografică a unei scene și înregistrarea de sunete și cuvinte corespunzătoare", în vederea proiectării fotografiilor pe un ecran, însoțite de "înregistrarea sonoră". O artă, "cea de a șaptea", cum a fost denumită, adică un mod de exprimare a ideilor și sentimentelor, și o industrie, pentru că realizarea unui film este legată de investiții și activități diferite⁴⁰.

În excelența și lapidara definiție a lui H.Desbois, filmul este "o succesiune de imagini pe care aparatul de proiecție le pune în mișcare pe ecran în fața ochilor spectatorilor"⁴¹. Dar filmul nu este, arată același autor, numai atât, pentru că el comportă o serie de activități creatoare care țin de dreptul de autor și pentru care pelicula este "un receptacol".

Evoluția cinematografiei de la filmul mut la filmul sonor este, într-un anumit fel, istoria dezvoltării filmului ca operă de sine-stătătoare; de la piesele de teatru filmate, caracteristice în special filmului mut, la adaptările ulterioare, de opere literare și muzicale preexistente, până la filmul actual, adesea independent de orice operă preexistentă.

Accastă evoluție îndreptățește pe unii autori să distingă între opera cinematografică *originală* și cea *derivată* dintr-o operă anterioară. Separarea acestor categorii este o problemă de fapt, ca fiind de competența judecătorului de fond care se va călăuzi după măsura în care compoziția și construcția filmului se detașează de opera preexistentă, încetând de a fi o adaptare.

În doctrină se subliniază dificultățile la care dă naștere, în speță, faptul că în cazul filmului, "adaptarea nu are loc în interiorul

producția, distribuția și proiectarea filmelor. El se referă la film atât ca o *creație artistică* (operă cinematografică), cât și ca *marfă* (pelicula). În concepția autorilor citați, dreptul cinematografiei "reglementează raporturile juridice care se nasc atât din creația intelectuală în domeniul cinematografiei, cât și din activitatea economică, grefată pe această creație intelectuală" (*ibidem*, p.17-18).

³⁹ Vezi, *Ibidem*, p.11-12.

⁴⁰ Vezi, *Ibidem*, p.194.

⁴¹ Vezi, *Ibidem*, p.152. Semnalăm că, prin modificarea din 1985, legea franceză încadrează filmele cinematografice într-o categorie mai largă, a operelor denumite *audio-vizuale*.

aceluiași gen”, ceea ce determină “o tendință naturală a operei cinematografice de a se emancipa de opera adaptată”⁴².

O altă particularitate a operei cinematografice este legătura ei foarte strânsă cu suportul material. Mai strânsă ca în cazul operelor literare și muzicale, dar nu indisolubilă, ca în cazul operelor de artă plastică.

Unii autori disting, pe de altă parte, între filmul de imaginație, imaginat și realizat special pentru ecran, și filmul documentar și de actualități, pe de altă parte, în care sunt reproduse scene reale din viața socială și imagini din natură.

Spre deosebire de alți autori, H.Desbois consideră filmele documentare și de actualități ca fiind supuse regimului fotografiilor, rezervând statutul de operă cinematografică exclusiv filmelor de imaginație⁴³. Drept urmare, *existența operei cinematografice este legată de existența unui ansamblu compus special în vederea proiectării*⁴⁴. În această concepție, *opera cinematografică actuală este totdeauna o operă originală.*

Pentru a putea înțelege problemele pe care le ridică protecția operei cinematografice este necesar, credem, să arătăm care sunt etapele prin care trece realizarea unei asemenea opere⁴⁵.

Înainte de a fi utilizat pentru realizarea unui film, manuscrisul poate îmbrăca forme diferite, dintre care cele mai importante sunt două: un *synopsis* și un *scenariu*. În *synopsis* se prezintă, foarte pe scurt, schéma generală a operei. Este un fel de rezumat al viitorului film. *Scenariul*, scris special pentru film, va da toate indicațiile necesare realizării filmului: cadrul acțiunii, decorul, indicații pentru punerea în scenă și diferite alte sugestii. În scenariu se cuprinde studiul fiziologic și psihologic al personajelor și sunt precizate elementele dinamice ale filmului (imagini, dialog, atmosferă sonoră). În general, scenariul se prezintă sub forma unui decupaj, fiind format dintr-un număr de scene.

⁴² G.Lyon-Caen, P.Lavigne, *op. cit.*, p.195.

⁴³ Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, p.153.

⁴⁴ Vezi, *ibidem*, p. 154.

⁴⁵ Claude Mayer, *Quelques aspects du droit d'auteur et matière de cinematographie, thèse*, Université de Paris, Faculté de droit, 1935, p.32-37.

Realizarea filmului comportă patru faze: luarea imaginilor, înregistrarea sunctului, montajul și exploatarea filmului.

În 1958, la sesiunea Comitetului permanent al Uniunii Internaționale pentru protecția operelor literare și artistice, G.Lyon-Caen a prezentat un bilanț al situației în problema protecției operei "cinematografice"⁴⁶. Printre problemele care figurau la pasivul acestui "bilanț" era și cea mai importantă, și anume aceea a determinării autorului sau autorilor operei cinematografice⁴⁷. Ea prilejuise confruntarea celor doi mari specialiști europeni - E.Ulmer și H.Desbois.

E.Ulmer⁴⁸ propune o soluție complet nouă, bazată pe distincția între elementele intrând în compoziția operei filmate și banda sonoră și vizuală. Autorii contribuției intelectuale puteau revendica, în această concepție, protecția operei lor în cadrul dreptului de autor, iar producătorului i se recunoștea un drept conex asupra suportului material în care fuzionează contribuțiile diferiților autori.

Propunerea a dat naștere unor discuții aprinse și a fost respinsă categoric de H.Desbois. Rezumatul controverselor a fost făcut de A.Tournier, într-un studiu intitulat, nu fără ironie, *O operă în căutarea unui autor*⁴⁹.

Bilanțul la care ne-am referit constată că, între timp, unele probleme și-au găsit soluția, în primul rând pe plan internațional, ceea ce s-a reflectat în legislațiile naționale ale unor state membre ale Uniunii de la Berna. Este vorba de recunoașterea vocației la protecție a tuturor operelor cinematografice prin art.2 (1) al Convenției și, totodată, de calificarea lor ca opere originale (art.14 (2)), fără nici o distincție în funcție de natura sau destinația lor, lucru care s-a făcut prin revizuirea de la Bruxelles, din 1948.

Nu mai puțin, dispozițiile generale menționate nu rezolvă o serie de probleme speciale, în care soluțiile naționale rămân diferite în măsura în care au rămas străine procesului de armonizare europeană.

⁴⁶ *Le cinema dans la Convention de Berne*, BIRPI, Geneva, 1960.

⁴⁷ *Cinematografia și dreptul de autor*, în *Droit d'auteur*, 1953, p.97.

⁴⁸ Vom reveni asupra problemei în capitolul următor, consacrat subiectului dreptului de autor.

⁴⁹ Vezi, I.R.D.A, 1956, octombrie.

Astfel sunt: problema filmelor documentare şi de actualităţi, aceea a tele-filmelor înregistrate nu pe bandă magnetică (care este "un procedeu analog cinematografici", în sensul art.2(1) al Convenţiei), ci realizate prin înregistrări optice (tehnici care n-ar putea fi considerate "analoage" cinematografiei), problema adaptărilor la ecran şi a drepturilor autorului operei adaptate, precum şi aceea a conţinutului şi duratei protecţiei.

Dar problema cea mai importantă dintre cele rămase astfel deschise este aceea a determinării autorului sau autorilor operei cinematografice.

În unele legislaţii naţionale vom regăsi încă cele două teze teoretice diametral opuse, care se confruntă. Aceea potrivit căreia întreprinderea de producţie cinematografică este autorul exclusiv al filmului, se înfăţişază în două variante sub aspectul fundamentului ei teoretic. În ţările care aplică sistemul de *copyright*, opera cinematografică este considerată o operă de comandă, iar tehnicienii şi artiştii care participă la realizarea ei fiind salariaţii întreprinderii cinematografice, aceasta singură este îndreptăţită să înregistreze *copyright*-ul asupra filmului⁵⁰.

În ţările de drept germanic sau influenţate de acest drept (Germania, Austria, Olanda, Japonia, Turcia), calitatea de autor recunoscută producătorului filmului este rezultatul unei ficţiuni legale. Opera cinematografică este considerată o operă derivată din alte opere preexistente, iar autorul ei este diferit de autorii operelor utilizate pentru realizarea filmului.

Un alt grup de legislaţii ale unor state membre ale Uniunii de la Berna (Franţa, Italia, Belgia, ţările Americii Latine), rămânând fidele idăii potrivit căreia titularul unui drept de autor nu poate fi decât creatorul ei intelectual, iar activitatea de creaţie intelectuală este apanajul exclusiv al persoanelor fizice, consideră filmul o operă de colaborare, care are nu unul, ci mai mulţi autori.

⁵⁰ Vezi, A.Dietz, *Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne. Le droit primaire des contrats d'auteur dans les Etats membres de la Communauté européenne. Situation législative et suggestions de réforme. Etudes du Secteur contractuel* (élaborées à la demande de la Commission des Communautés européennes), Munchen, f.a. 277 pp+80 pp.annexes.

Problemele dificile nu pot fi evitate nici în cadrul acestei concepții. Opera cinematografică este rezultatul unei fuziuni, nu a juxtapunerii de opere distincte. Aceasta face să dispară atât autonomia contribuțiilor individuale cât și, în general, posibilitatea de a le exploata separat⁵¹.

10. Opera audio-vizuală.

Dezvoltarea mijloacelor de transmisiune și difuzare a dus la creșterea ponderii operelor denumite audio-vizuale și a protecției drepturilor asupra acestor opere.

Opera audiovizuală este destinată a fi în același timp văzută și auzită și aceasta într-o serie de imagini și sunete înregistrate pe un suport adecvat, pentru a fi executată grație unor dispozitive adecvate.

Așa cum se explică în Glosarul întocmit de OMPI⁵², ea nu poate fi făcută perceptibilă decât sub o singură formă, spre deosebire de reprezentarea și executarea de opere dramatice, care variază în funcție de punerea în scenă.

Printre operele audiovizuale figurează operele cinematografice însoțite de sunete și toate operele exprimate printr-un procedeu analog cinematografiei, cum sunt producțiile de televiziune sau alte producții constând în imagini însoțite de sunete, fixate pe benzi magnetice, discuri etc.

Majoritatea legislațiilor au completat sau revizuit în general după anii 1980, dispozițiile lor, pentru a reflecta particularitățile noilor moduri de transmisiune a operelor audiovizuale, prin cablu și sateliți, încercând o limitare și un control al acțiunilor de piraterie, facilitare și ele de perfecționarea mijloacelor tehnice de receptare a acestor opere.

Jurisprudența unor țări a fost confruntată cu un aspect nou al pirateriei: protecția "jocurilor video". Într-o decizie pronunțată la 2 august 1982 de Court of Appeals (Third Circuit), în litigiul dintre Williams Electronics Inc. v. Artic International Inc., se recunoaște protecția, în cadrul dreptului de autor, a jocurilor video, considerate

⁵¹ Vezi, G. Lyon-Caen, *op.cit.*, p.10-12.

⁵² Publicat în 1981.

opere audiovizuale. Decizia precizează că variația succesiunii de imagini și efecte auditive, în funcție de intervenția "jucătorului" care le folosește, nu constituie o piedică în recunoașterea acestei protecții. În același sens s-a pronunțat, în Franța, Tribunalul corecțional din Paris, la 8 decembrie 1982, în procesul dintre Societatea Atari v. Valadon și alții, pe considerentul că jocul video "constituie o operă care se manifestă vizual printr-un anumit număr de imagini pe un fond sonor special, și care se poate asimila operei cinematografice sau celei obținute printr-un procedeu analog cinematografiei". Curtea de apel din Paris însă, prin decizia din 4 iunie 1984, a infirmat această hotărâre.

Până la apariția noii legi, problema "utilizărilor masive și incontrollabile" de opere protejate (copii de uz personal, reproduceri sonore și audio-vizuale, determinarea limitelor noțiunii de "uz personal" etc.) nu au făcut obiectul unei reglementări speciale (atunci când nu cădeau sub incidența textelor privitoare la unele licențe legale).

În consecință, problemele conflictuale erau supuse dreptului comun (abuz de drept, rea-credință, îmbogățire fără justă cauză etc.).

Așa cum vom avea ocazia să arătăm⁵³ problema a preocupat în mod special OMPI care a elaborat și un tratat bazat pe o înregistrare internațională a operelor audio-vizuale.

11. Programele pentru ordinatoare.

Controversele în jurul operei cinematografice sunt astăzi cu mult depășite de cele pe care le-a suscitat problema protecției programelor de ordinatoare.

Într-un interval extrem de scurt, informatica a devenit un element al vieții cotidiene. Din punct de vedere juridic, o colitură s-a produs în momentul în care au apărut programele interesând mai mulți utilizatori și, mai ales, programele standard, cu alte cuvinte în momentul în care a crescut "portabilitatea lor". Protecția de fapt asigură prin unicitatea fiecărui program și facilitatea "bruiajului" care

⁵³ Vezi *infra*, cap. IX, privind protecția internațională.

îl putea face indescifrabil pentru oricine altcineva decât autorul său a devenit, din acest moment, insuficientă.

"Revoluția informativă" este legată de transformarea prin anii 1950 a calculatoarelor uriașe în ordinateure. În 1958 apare "a doua generație de ordinateure, caracterizate prin introducerea tranzistorilor și a circuitelor integrate, precum și prin crearea unor "limbaje" mai ușor de utilizat. Cea de-a "treia generație" apare în 1964 și se caracterizează prin miniaturizarea circuitelor și creșterea performanțelor mașinii. Urmează a "patra generație", legată de "circuitele monolitice", și evoluția a continuat.

În ceea ce privește problema protecției programelor pentru ordinateure - *software* -, ea este prezentă permanent, începând din 1967, atât în paginile revistelor⁵⁴, cât și pe ordinea de zi a reuniunilor internaționale. Vândut inițial împreună cu *hardware*-ul (mașina), *software*-ul (programul) devine cu timpul entitate economică și juridică distinctă și deci obiect separat de contract.

Ca și în cazul altor obiecte de drepturi intelectuale, două mijloace de protecție erau posibile: recurgerea la *protecția de fapt*, bazată pe păstrarea secretului cu aplicarea dreptului comun în caz de divulgare, ori la *protecția contractuală*, cu eficacitatea sa relativă și uneori iluzorie (și nu numai din cauza relativității efectelor contractului).

Este firesc ca cel de-al doilea termen al alternativei, și anume *recunoașterea unui drept privativ temporar*, să fie incomparabil mai interesant. În această privință, propunerile au fost diferite, mergând de la refuzul oricărei protecții, până la un sistem de cumul de protecții.

Înainte de a le discuta, sunt necesare unele precizări terminologice. Le vom face adoptând definițiile din legea-tip elaborată de OMPI. Potrivit dispozițiilor acestei legi, termenul de "*software*", sau în franceză "*logiciel*", cuprinde atât un *program* care permite executarea unei operații de către ordinator, cât și *documentația conexă*. În acest sens restrâns, *programul de ordinator* este definit ca un ansamblu de instrucțiuni care, transpuse pe un

⁵⁴ Printre pionierii acestor discuții trebuie să menționăm, în primul rând pe R. Vanderperre și De Brabanter. Vezi, "L'ingénieur Conseil", nr.10-11, 1968; 4.5, 1976; 10, 1977, 10, 1970.

suport descifrabil de mașină, permit să se obțină anumite rezultate de la o mașină capabilă să trateze informații.

Documentația conexă cuprinde descrierea programului și documentația auxiliară. Descrierea programului este "prezentarea completă a operațiilor" sub forma verbală, schematică sau de alt fel, suficient de amănunțită pentru a determina un ansamblu de instrucțiuni constituind un program de ordinator corespunzător". În sfârșit, documentația auxiliară este orice documentație în afară de program și descrierea acestuia, creată pentru a facilita înțelegerea sau aplicarea sa.

Rezultă că programul este un element al software-ului.

De altfel, așa cum s-a arătat, distincția între software (logiciel) și program (care este o componentă a celui dintâi) este lipsită de importanță sub aspectul protecției juridice, documentația conexă fiind un accesoriu al programului⁵⁵.

Elaborarea programului trece, în general, prin trei faze: analiza preliminară a problemei de tratat, detalierea completă a organigramei generale și codificarea, adică traducerea instrucțiunilor într-un limbaj comprehensibil pentru ordinator.

Trei forme de protecție juridică sunt teoretic posibile pentru programele de ordinoare: protecția prin brevet, protecția în cadrul dreptului de autor și amenajarea unei protecții specifice. În ceea ce privește aceasta din urmă, două variante au fost propuse și anume: o protecție calcată pe sistemul brevetelor și o protecție inspirată din dreptul de autor.

Nu este cazul să discutăm aici pe larg argumentele aduse de partizanii unei protecții prin brevet și contraargumentele adversarilor lor.

Rezultatul acestor controverse a fost că, în perioada 1968-1972, câteva legislații naționale au consacrat expres inadmisibilitatea

⁵⁵ Vezi pentru toate aceste probleme, Yolanda Eminescu, *Les programmes d'ordinateur comme objets de droits intellectuels*. Raport la cel de al XI-lea Congres de drept comparat, Caracas, 1982(29 august-5 septembrie); vezi, de asemenea, lucrările Congresului A.I.P.P.I. de la Londra, din 8-13 iunie 1986, și rapoartele naționale prezentate cu acest prilej (în A.I.P.P.I. 1986, I).

brevetării programelor. Este cazul legii franceze a invențiilor din 2 ianuarie 1968 (art.1 pct.3).

Alte legislații (a Marii Britanii din 1977, a Germaniei din 1980) au urmat acest exemplu.

În sfârșit, această soluție se regăsește în Convenția de la München (privind brevetul european), în art.52, ceea ce a fost o lovitură serioasă pentru apărătorii brevetabilității. Legea franceză din 13 iulie 1978 (art.6) a reluat soluția după modelul Convenției europene. Cu atât mai mult cu cât s-a încercat o interpretare a textului din 1968, prin reducerea aplicării lui exclusiv la calculatoare. O decizie din 22 mai 1973 a secției a 4-a a Curții de Apel din Paris a reamintit, celor care uitaseră, dezbaterile parlamentare de la adoptarea legii și a conchis că "legiuitorul și-a exprimat clar voința de a nu considera invenții: programele sau seriile de instrucțiuni, oricare ar fi importanța și rezultatele lor".

Dacă unele legi au exclus expres brevetabilitatea, nici o lege nu a consacrat-o expres. Jurisprudența însă a variat. Cea austriacă, elvețiană, olandeză și a fostei R.D.G. s-au pronunțat împotriva brevetabilității. Favorabilă la început protecției programelor prin brevet, jurisprudența R.F.G. și-a schimbat poziția în 1979, când Curtea federală a respins mai multe acțiuni de acest fel, anticipând soluția legii din 1978.

În S.U.A., o decizie din 14 august 1969, pronunțată de Court of Customs and Patent Appeals, este considerată "capitală". În legătură cu cererea de brevet înregistrată pe numele "Prater and Wel", Curtea observă că nu există în prezent nici un motiv legal pentru a declara nebrevetabile "revendicările de dispozitiv și procedeu, suficient de largi pentru a îngloba funcționarea unui ordinator general programat". Un an mai târziu, Patent Office elibera un brevet pentru protecția unui software Societății "Applied Data Research Inc.". Au mai urmat câteva decizii în acest sens, pronunțate de Court of Customs and Patent Appeals, printre care era cea adesea citată, în afacerea Benson v. Tabbott (în care și Tribunalul federal din R.F.G. se pronunțase în favoarea brevetabilității). Prin decizia din 20 noiembrie 1972, Curtea Supremă a infirmat, însă, această soluție.

În martie 1981, Curtea Supremă a S.U.A. își schimbă și ea poziția în afacerea Diamond v. Diehr și decide, pentru prima oară, că o invenție încorporând un program de ordinator este brevetabilă.

La 15 iunie 1981, Curtea de Apel din Paris (secția IV) declară, de asemenea, brevetabil, împotriva soluției Institutului Național de Proprietate Industrială, un procedeu de tratare de date pentru sondajele petrolifere, implicând un program de ordinator⁵⁶, pe considerentul că acest procedeu avea un caracter industrial, în obiectul, în aplicarea și în rezultatele sale.

Dar examenul jurisprudenței, chiar favorabile brevetabilității, ne învederează că *protecția prin brevet nu este, în general, recunoscută programului ca atare, ci exclusiv programului ca parte a unui ansamblu, programului încorporat.*

Spre deosebire de rezistența de care s-a izbit în cadrul dreptului de proprietate industrială, protecția programelor în cadrul dreptului de autor a fost admisă fără dificultăți și destul de devreme în Statele Unite, chiar din 1964.

Criticile n-au întârziat însă. S-a obiectat, în special, că dreptul de autor este conceput pentru a proteja forma de exprimare a ideilor și nu ideile, și că sistemul dreptului, de autor este legat de modalitățile de exprimare direct perceptibile omului ceea ce n-ar fi cazul programelor. La această obiecție, K.Knap și M.Opltova au răspuns, cu drept cuvânt, că o formă perceptibilă simțurilor nu înseamnă că această formă trebuie să fie inteligibilă pentru toată lumea. Este suficient ca ea să fie perceptibilă pentru cei care au cunoștințele necesare⁵⁷.

Este interesant să semnalăm, în această ordine de idei, decizia Tribunalului de Mare Instanță din Paris, din 21 septembrie 1983, pronunțată în procesul Apple v.Cegimex, în care se respinge obiecția la care ne-am referit mai sus, recurgându-se la comparația cu opera muzicală. Și în opera muzicală, observă tribunalul, scrierea nu este descifrabilă de profani și totuși nimeni nu a contestat protecția operei muzicale în cadrul dreptului de autor⁵⁸.

Nu este greu de constatat că în absența unor norme speciale dreptul de autor este departe de a oferi, în acest domeniu, o protecție eficientă.

⁵⁶ Vezi F.I.C.P.I., "Information", nr.7, 1983 ("Afacerea Schlumberger").

⁵⁷ În raportul la Congresul al XI-lea de drept comparat de la Caracas, p.7.

⁵⁸ Vezi, R.I.D.A. nr.120, 1984, p.156.

Întrucât însă admisibilitatea protecției programelor în cadrul dreptului de autor a fost în general ușor acceptată, ne vom opri asupra ei, și în special asupra problemei de a defini condițiile acestei protecții. E.Ulmer a trasat cadrul și a analizat condițiile ei, încadrând programele în categoria operelor științifice⁵⁹.

Pornind de la ideea fundamentală că dreptul de autor protejează forma, unii autori au arătat că *originalitatea* programului trebuie căutată “la nivelul textului programului, scris într-un anumit limbaj sau grafismului organigramei”⁶⁰. Or, specialiștii susțin că originalitatea programului se manifestă în faza de analiză⁶¹, ceea ce înseamnă la nivelul ideilor. Pe de altă parte, “libertatea de exprimare” în materie de scriere a programelor sau organigramelor este, pe cât se pare, relativ redusă, ceea ce face dificilă manifestarea originalității în exprimare sau pe planul formei.

Unii autori au încercat să situeze originalitatea programelor nu la nivelul alegerii formei de exprimare, ci la acela al compoziției⁶².

Se susține chiar că operația de codificare, care comportă punerea la punct a organigramei și redactarea instrucțiunilor, ar fi o activitate pur mecanică, care exclude orice manifestare a personalității.

Alți autori, dimpotrivă, susțin că în orice problemă de programare există o posibilitate la alegere care permite rezolvarea ei mai mult sau mai puțin clară, ba chiar, mai mult sau mai puțin estetică⁶³.

Un exemplu despre modul în care jurisprudența rezolvă această problemă ni-l oferă decizia din 2 noiembrie 1982 a Curții de

⁵⁹ Vezi, E.Ulmer, *op. cit.*, p.140-141; vezi și comunicarea aceluiași autor, din 1967, la Academia de Științe a Bavariei, intitulată “Protecția operelor științifice în cadrul dreptului de autor cu privire specială asupra programelor de ordinatoare”.

⁶⁰ Vezi, P.Buch, *Protecția programelor pentru ordinatoare*, în “L'ingénieur Conseil”, nr.6, 1969, p.177.

⁶¹ Vezi, François Vallon, în “Expertise”, nr.29, 1981.

⁶² Vezi, raportul lui I.Eskenazi la Congresul al XI-lea de drept comparat de la Caracas, p.10-11.

⁶³ Vezi, Bauer-Barnet, *Le droit et l'informatique. Association belge des juristes d'entreprise*, Bruxelles, 1975, p.6.

Apel din Paris, care a declarat protejabil, în cadrul dreptului de autor, un program de ordinator pe considerentul că reprezintă o operă originală prin *compoziția și modul său de exprimare*. Curtea a mai precizat că programatorii-analiști au, ca și traducătorii, alegerea între mai multe moduri de prezentare și exprimare, iar alegerea efectuată poartă amprenta personalității lor.

O privire de ansamblu asupra dreptului diferitelor state ne duce la o primă constatare, și anume că în unele s-a produs o intervenție a legiuitorului care consacră expres protecția programelor în cadrul dreptului de autor.

Cel dintâi exemplu ni-l oferă Legea S.U.A. a dreptului de autor, prin amendamentul introdus la 12 decembrie 1980, care, în art.101, dă următoarea definiție a programului pentru ordinator: "un ansamblu de indicații sau instrucțiuni care se utilizează direct sau indirect într-un ordinator pentru a produce anumite rezultate". Menționăm că același amendament, la art.117, se referă expres la titularul dreptului de autor asupra programului. Nu putem însă omite că, în interesul industriei, același amendament adaugă programele, la excepțiile de la dreptul exclusiv al titularului dreptului de autor.

Legea franceză din 1 iulie 1992 privind Codul de proprietate intelectuală menționează expres programele ca protejabile în cadrul dreptului de autor, stabilind durata protecției la 25 ani din momentul creării programului.

Ca și în cazul altor opere care au revendicat mai târziu o protecție, și în cazul programelor s-a semnalat o tendință a jurisprudenței de a subordona admisibilitatea acestora unei aprecieri a valorii programului. O decizie din 12 iunie 1981 a Tribunalului din Mannheim este caracteristică din acest punct de vedere, refuzând protecția unui program în cadrul dreptului de autor, pe baza unei judecări de valoare. În sens contrar s-au pronunțat ulterior Tribunalul München și Curtea de Apel din Karlsruhe⁶⁴.

⁶⁴ *La propriété industrielle*, 1983, p.341-343; Vezi de asemenea J.Huet, A.Lucas, *La protection des logiciels selon la loi du 3 juillet 1905*, în *Cahiers IRPI*, nr.2, 1986. În legătură cu soluția noii legi, autorii semnalează o serie de probleme, din care unele își așteaptă soluția în interpretarea pe care o va consacra jurisprudența. Este vorba de aplicarea criteriului originalității, de regimul programelor realizate pe bază de

Modificarea intervenită la 24 iunie 1985 în Legea R.F.G. a rezolvat problema completând enumerarea operelor protejate, din art.2 alin.1 nr.1 (privitor la operele literare), prin includerea expresă a programelor pentru ordinatoare. O modificare în același sens a intervenit în Marea Britanie, prin *Copyright Amendment Act* din 1935, iar Japonia la 14 iunie 1985.

În general însă, principala obiecție care se aduce în cazul programelor recunoașterii protecției în cadrul dreptului de autor, este ineficacitatea ei pentru următoarele trei motive:

a) dreptul exclusiv al autorului poartă asupra reproducerii, și nu asupra utilizării opereii;

b) legea autorizează copiile sau reproducerile destinate uzului personal al copistului;

c) protecția fiind limitată la modul de exprimare, creatorul programului nu se poate apăra decât împotriva reproducerilor servile, pe când logica internă a tratării va aparține domeniului public.

În rezumat, așa cum observă A.Lucas, pentru a asigura programului protecția în cadrul dreptului de autor sunt repuse în cauză două noțiuni esențiale ale acestuia, și anume noțiunea de originalitate și de reproducere, ceea ce înseamnă, în ultimă analiză, a impune dreptului de autor să joace rolul brevetului de invenție, adică al desfigura, sub pretext de a-l adopta⁶⁵.

Nu este deci de mirare dacă o mare parte a doctrinei s-a declarat, de mai mult timp, în favoarea unei protecții speciale⁶⁶.

contract și, mai ales, de conținutul dreptului moral al autorului programului. Pentru analiza jurisprudenței R.F.G., A.Dietz, *Copyright Protection for Computer Programs, Trojan Horse of Stimulus for the Future Copyright system? The german exemple*, comunicare prezentată la 24 iulie 1986, la Stanford Law School.

⁶⁵ Vezi, *op. cit.*, p.14.

⁶⁶ Vezi, F.K.Beier, *Probleme de viitor ale dreptului brevetelor*, în G.R.U.R., H. 5, 1972, p.219-220; vezi, *despre o asemenea protecție în Japonia*: G.Rahm, *Protecția specială a programelor de ordinator în Japonia*, în "G.R.U.R. International", H. 4, 1984, p.217 și urm.; vezi, de asemenea, concluziile lui A.Dietz (*loc. cit.*) care formulează următoarea alternativă, integrând programele de ordinatoare printre operele protejabile: dreptul de autor tinde să se transforme într-o anexă a dreptului de proprietate industrială, afară dacă această integrare nu se face prin lărgirea și

Diferite proiecte au fost elaborate, axate în general pe sistemul dreptului de autor. Cel mai important este legea-tip pentru protecția programelor, elaborată de O.M.P.I. în 1978, la cererea Secretariatului General al Națiunilor Unite.

Legea-tip O.M.P.I. prezintă următoarele trăsături caracteristice:

- protecția nu este recunoscută decât programelor originale, în sensul de a fi rezultatul muncii intelectuale personale a creatorului (art.3);

- protecția este limitată la expresia programului;

- drepturile creatorului de program sunt precizate, iar prerogativele sale sunt mai întinse decât cele asigurate în cadrul dreptului de autor;

- nu se prevede nici o formalitate de înregistrare sau depozit;

- durata de protecție este fixată la 20 de ani de la prima utilizare.

Spre deosebire de concepția legii-tip, unii autori se pronunță în favoarea unei protecții pe bază de brevet special amenajat, cu o durată limitată la maximum 10 ani.

Dar, cu elaborarea legii-tip, problema protecției programelor pentru ordinateare nu a dispărut de pe ordinea de zi a O.M.P.I., unde continua să fie studiată în cadrul grupurilor de experți. Este în curs de elaborare și un proiect de convenție, care să asigure protecția internațională a programelor.

A.I.P.P.I.⁶⁷, ca și A.L.A.I., studiază și ele problema.

Un interesant bilanț al situației actuale a fost elaborat de către Grupul de experți al O.M.P.I., după reuniunea de la Geneva din februarie-martie 1985, indicând situația protecției programelor în peste 20 de țări⁶⁸.

În concluzie, protecția în cadrul dreptului de autor trebuie considerată, așa cum am văzut, general acceptată. Nu poate fi însă

organizarea globală a unei categorii de drepturi conexe, ca obiecte special protejabile, categorie în care programele și-ar găsi locul firesc.

⁶⁷ Vezi, Raportul de sinteză prezentat de G.Gaultier și T.Mollet-Viéville, la ședința comitetului executiv al A.I.P.P.I de la Rio de Janeiro, 12-18 mai 1985.

⁶⁸ Vezi, *Droit d'auteur*, nr.4, 985, p.136-140.

ignorată poziția a numeroși specialiști care se pronunță în favoarea elaborării unui sistem de protecție *sui generis*⁶⁹.

Într-un studiu consacrat acestei probleme, Willy Claes⁷⁰ analizează problema de pe pozițiile politicii actuale a Comitetelor europene în materie de drepturi intelectuale, care trebuie să fie "globală și echitabilă", asigurând "un nivel ridicat de protecție".

Constatând orientarea programelor spre dreptul de autor, W.Claes observă dificultățile la care acest lucru dă naștere în mod inevitabil, prin apariția într-un sector caracterizat în mod obișnuit prin necesitatea de comunicare, de transparență, a unui monopol susceptibil de a crea un blocaj mai puternic decât cel conferit prin brevetul de invenție. "Există poate un risc, își încheie W.Claes analiza, ca acționând sub presiunea unor evenimente, să se creeze în cadrul dreptului de autor un drept conex, prea mult deci greșit adaptat circumstanțelor".

Dubiile lui W.Claes cu privire la tendința actuală de a integra protecția programelor de ordinoare în sistemul dreptului de autor sunt împărtășite și de Fr.Gotzen, în studiul apărut în volumul publicat de Comisia Comunităților Europene și intitulat "Livre vert sur le droit d'auteur et le défi technologique" în iunie 1989.

Fr.Gotzen observă că legislațiile naționale în domeniul dreptului de autor sunt suficiente de "suple" pentru a asimila problemele pe care le ridică informatica. În opinia sa, Comunitățile Europene ar trebui să intervină în sensul dezvoltării unei protecții *sui generis* în acest domeniu. De altfel, analiza sistemului preconizat de Comunitățile Europene este criticabil, arată Fr.Gotzen, tocmai pentru că introduce o serie de idei care țin de protecția specifică, rămânând totodată în cadrul dreptului de autor.

Problema programelor pentru ordinoare a făcut și obiectul unor interesante dezbateri în cadrul Congresului A.I.P.P.I. din 1989

⁶⁹ Vezi pentru protecția internațională, Michael Keplinger, *Paternitatea operelor în era informațiilor. Protecția programelor de ordinator, potrivit Convenției de la Berna și Convenției universale a dreptului de autor*, în D.A., nr.5, 1985, p.98-109.

⁷⁰ *La protection des programmes d'ordinateur*, în: *Revue de droit intellectuel*, L'ingénieur Conseil, 1990, nr.5-6, p.143-151.

de la Amsterdam, când s-a pus problema calității de autor a unor opere realizate cu ajutorul ordinaatoarelor.

Ea figurase și pe ordinea de zi a Congresului A.I.P.P.I. de la Sidney din 1988, când s-a făcut un bilanț al stadiului reglementărilor naționale, ajungându-se la concluzia că particularitățile programelor impun o adaptare a normelor de drept comun în materie de drept de autor, cu alte cuvinte o reglementare derogatorie.

În sfârșit, este necesar să admitem că o atenție deosebită a fost acordată sistemului de protecție a programelor în S.U.A. și Japonia⁷¹.

Controversele continuă, iar unii autori se întrebă chiar, dacă o soluție va putea fi găsită în următorii ani.

Unii merg chiar până la contestarea oportunității și chiar a justificării posibile a protecției în cadrul dreptului de autor.

Astfel, Mark Radcliffe⁷² analizează perspectivele evoluției protecției programelor în următorii 10 ani și ajunge la concluzia că explozia tehnologică în acest domeniu impune căutarea unei soluții adecvate.

La rândul său, Dennis S.Karjala⁷³ semnalează importanța anului 1991 în evoluția gândirii juridice privitoare la protecția programelor în sensul căutării unei soluții echilibrate.

Jan Bakvens⁷⁴ se întrebă dacă problema devenită foarte complexă va fi rezolvată și dacă soluția justă este efortul actual de a extinde dreptul de autor, în scopul de a acoperi "software-ul".

⁷¹ Vezi, Dennis S.Karjala, *Protecția programelor pentru ordinaatoare în S.U.A. și Japonia*, în E.I.P.R., 1991, iunie p.195 și urm. Vezi și Gory N.Rink, *Punerea în mișcare a legii SUA privind dreptul de autor: Protecția programelor*, în E.I.P.R., 1992, octombrie, p.351 și urm. Abordarea problemei sub acest aspect "dinamic" a fost prilejuită de procesul intentat de Asociația autorilor de programe firmei Altai, precum și de o serie de alte jurisprudențe.

⁷² Vezi, *Viitorul dreptului ordinaatoarelor*, O sfidare pentru viitoarea decadă, în E.I.P.R., 1991, octombrie, p.358 și urm.

⁷³ Vezi, *Dezvoltarea recentă, în S.U.A. și pe plan internațional, a protecției programelor pentru ordinaatoare*, în E.I.P.R., 1994, februarie, p.51 și urm.

⁷⁴ Vezi, *Protecția datelor în cadrul dreptului de autor. Va fi oare problema "software"-ului rezolvată?* În E.I.P.R., 1993 martie, p.79 și urm.

La 14 mai 1991, Consiliul Comunităților Europene a adoptat Directiva (nr.91/250) privind protecția juridică a programelor de ordinoare.

Directiva cuprinde 11 articole și stabilește protecția programelor în cadrul dreptului de autor, aplicarea criteriului originalității și a duratei de protecție (art.2) pe tot timpul vieții autorului și 50 de ani după moartea sa. Vom reveni asupra acestei Directive în capitolul final al acestei lucrări.

Nu putem încheia această scurtă prezentare a stadiului actual al problemei, fără a semnală impresiionanta analiză, însoțită de un proiect de reglementare întocmit din însărcinarea Comisiei Comunităților Europene de cunoscutul specialist Dr.M.Röttinger⁷⁵.

Semnalăm, de asemenea, recenta modificare (în 1993) a legii austriece a dreptului de autor⁷⁶, care consacră protecția programelor precum și noua lege din China, intrată în vigoare la 1 iunie 1991, care cuprinde în art.53 dispoziții speciale privind programele.

12. *Obiectul drepturilor conexe.*

În jurul creației literare și artistice se dezvoltă o serie de activități auxiliare. Ele sunt legate de difuzarea și de realizarea operelor.

Drepturile legate de aceste activități auxiliare sunt denumite, în doctrină, drepturi conexe.

Ne vom mărgini aici la evocarea unor aspecte ținând de natura specială a obiectului drepturilor conexe.

Ne-am ocupat mai sus de prestațiunile artiștilor interpreți și executanți. Vom adăuga doar că prestațiunile regizorului de opere teatrale și melodramatice sunt asimilate de jurisprudență celor ale

⁷⁵ Der Schutz von Computerprogrammen und Datenbank nach I. G. Recht, prezentat la 21-22 ianuarie 1990 în cadrul Cercului de studii de drept de autor și completat în ședința aceluiași Cerc din 21-22 ianuarie 1991.

⁷⁶ Vezi W.Dilleuz, Die Österreichische Urheberschutznovelle 1993, în GRUR Int, 1993, p.465-469.

⁷⁷ *Droits Voisins* în doctrina franceză, *verwandte Schutzrechte*, în cea germană; vezi cu privire la aceste drepturi, H.Desbois, *op.cit.*, p.507-540.

interpreților și executanților, intervenția sa fiind posterioară creării operei.

Situația regizorului de film este diferită. El este participant la realizarea operei cinematografice și este considerat de doctrină, confirmată expres de unele legislații, *coautor* al filmului. În dreptul francez regizorul de film, spre deosebire de cel de teatru, este denumit *realizator*.

În ceea ce privește înregistrările fonografice, H.Desbois explică, criticând hotărârea din 15 martie 1957 a Tribunalului civil de Sena⁷⁸ că întreprinderile de înregistrare săvârșesc un act cu caracter industrial, care prezintă o mare importanță pentru dezvoltarea culturii literare și muzicale, dar că nu poate fi vorba, în aceste cazuri, de o creație intelectuală. H.Desbois respinge argumentele celor care susțin că mijloacele mecanice utilizate pentru realizarea înregistrării pot fi comparate cu tocul scriitorului sau pensula. Este vorba, în aceste cazuri, în realitate, de o operație mecanică, în care calitățile tehnicienilor care o realizează se manifestă doar în prepararea celor mai bune condiții de realizare a înregistrării.

În multe legislații problema este încă deschisă iar singura protecție la dispoziția întreprinderilor de înregistrare fonografică rămâne acțiunea în responsabilitatea civilă.

Legea franceză, asemenea majorității legislațiilor europene, consacră un drept exclusiv în favoarea producătorilor de fonograme, ceea ce înseamnă că aceștia vor avea la dispoziție acțiunea mai eficientă în contrafacere, precum și procedura sechestrului asigurător. Autorizarea producătorului nu este cerută în caz de radiodifuzare a fonogramelor, legea consacrand o licență legală în favoarea organismelor de radiodifuziune. Legea franceză recunoaște, de asemenea, un drept conex în favoarea întreprinderilor de comunicare

⁷⁸ Vezi, *op. cit.*, p.206. Tribunalul (în litigiul dintre societatea "Gramophon Company" și "Concerteum", care a înregistrat pe un disc microsilon cântecul "Lăuntrașii de pe Volga", lansat de reclamantă) a considerat că "înregistrarea și reproducerea sonoră de piese muzicale și cântece constituie o operă originală". Trebuie să arătăm că prin modificarea din 1985 în titlul (III) din legea franceză s-au reglementat drepturile conexe nu numai ale artiștilor interpreți și executanți, dar și ale producătorilor de fonograme (art.22) și de videograme (art.26).

audiovizuală, care dobândesc dreptul exclusiv de a autoriza reproducerea programelor, precum și punerea lor la dispoziția publicului prin vânzare, închiriere și schimb, teledifuzarea, precum și comunicarea lor într-un loc accesibil publicului, contra plății unui preț de intrare.

Legea română din 1956 nu consacră o separare a operelor după cum ele sunt sediul unui drept de autor sau al unor drepturi conexe. Lăsând deschisă interpretării problema protecției artiștilor interpreți sau executanți, legea recunoștea în art.11, studiourilor cinematografice sau radiofonice, precum și organizațiilor de înregistrare mecanică, "un drept de autor asupra operelor colective pe care le realizează".

Este necesar, în sfârșit, să arătăm că nu există o concepție unitară în diferitele legislații cu privire la conținutul categoriei drepturilor conexe. Astfel, unele consideră conexe dreptul asupra corespondenței, dreptul persoanei asupra propriei sale imagini, titlurile de opere literare și artistice".

13. Titlurile.

Protecția titlurilor de lucrări, articole și periodice a fost și ea de natură a da naștere la discuții între cei care o situează exclusiv pe terenul concurenței neleale, al necesității de a evita riscul unei confuzii și cei care revendică pentru titluri statutul operelor protejate în cadrul dreptului de autor.

Legea franceză (art.L.II 2-4) declară titlul unei opere intelectuale protejabil ca și opera, cu condiția de a fi original.

⁷⁹ Vezi G.Straschnov, *Nouveaux aspects du droit d'auteur et es droits connexes en radiodiffusion*, Edit. Bruylant-Sirey, Bruxelles-Paris, 1950, p.39 și urm.; vezi de asemenea L. von Buren, *Les droits voisins du droit d'auteur. Plaidoyer pour une théorie extensive*, în "L'ingenieur Conseil", nr.3, 1986, p.169-185, care propune, printre altele, să se recunoască un drept conex asupra prestațiilor sportivilor profesioniști și asupra noilor parfumuri, considerate adevărate creații, perceptibile nu vederii sau auzului, ca alte creații, ci-mirosului.

H.Desbois atrage însă atenția că o analiză a soluțiilor jurisprudențiale dovedește o totală lipsă de unitate și, totodată, că numărul hotărârilor care declară titlul banal, refuzându-i protecția, este incomparabil mai mare decât al celor care o recunosc⁸⁰. În realitate, observă același autor, tribunalele nu s-au oprit asupra criteriului originalității ridicând pe primul plan problema riscului de confuzie invocat în general în subsidiar⁸¹.

Consacrând această poziție, noua lege franceză (în alin.2 al art.L.II 2-4) precizează că nimeni nu are dreptul chiar dacă opera nu mai este protejată pe, terenul dreptului de autor, să-i utilizeze titlul, pentru a individualiza o operă de același gen, în condiții susceptibile de a provoca o confuzie.

În prezent, tendința dominantă cât privește titlurile de periodice este de a le considera semne de identificare și a le acorda regimul mărcilor. În doctrina germană, în special, se face distincția între titlurile de opere și cele de periodice (legate mai mult de întreprinderea de presă care le adoptă)⁸².

⁸⁰ Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, p.115-116. Nu putem însă să nu amintim că Tribunalul comercial de Sena a recunoscut, prin hotărârea din 21 iunie 1951, că titlul *Les Hauts de Hurlevent*, prin originalitatea sa, formează obiectul unui drept de autor (vezi, L.von Bunnem, *Aspects actuels du droit des marques dans le Marché Commun*, CIDC, Bruxelles, 1967, p.156; vezi și C.Carreau, *op.cit.*, p.353).

⁸¹ O decizie care a dat naștere la o adevărată dezbatere între specialiști este aceea pronunțată de Curtea de Apel din Paris, în legătură cu titlul filmului *Les liaisons dangereuses*, împrumutat romanului lui de Laclos. În rechizitoriul său, procurorul general (Combaldieu) observa că, pe de o parte, spectatorul neavertizat își face o idee falsă despre romanul lui Laclos, ceea ce constituie o atingere adusă dreptului său moral, iar, pe de altă parte, folosirea titlului romanului era de natură a înșela pe spectatorul avertizat (vezi, cu privire la această decizie, A.Breton, o dispută juridică cu privire la filmul "*Liaisons dangereuses*", în *Melanges Paul Roubier*, vol.II, p.500 și urm.

⁸² Vezi, A.Françon, *Protecția titlurilor de jurnale în dreptul mărcilor și acțiunea în concurență neleală*, în *Mélanges en l'honneur de Daniel Bastian*, p.30 și urm.; vezi și E.Ulmer, *op.cit.*, p.172-179.

14. Folclorul.

În anii '80, problema protecției folclorului a început să fie sistematic ridicată și discutată în reuniunile internaționale. O.M.P.I. și U.N.E.S.C.O. au constituit un grup de experți pentru studiul problemei protecției internaționale a "expresiilor folclorului" în cadrul drepturilor intelectuale.

În general, majoritatea participanților la aceste reuniuni au considerat că nu există încă o experiență suficientă pe planul reglementărilor naționale pentru a putea păși la elaborarea unei convenții internaționale. Unii participanți au subliniat necesitatea unei cooperări regionale în zonele în care problema se pune cu mai multă acuitate⁸³.

Cu același prilej s-a examinat și un proiect de tratat pentru protecția "expresiilor folclorului", definite (art.1) ca "producții compuse din elemente caracteristice patrimoniului artistic tradițional, dezvoltat și perpetuat de o comunitate sau de indivizi, recunoscute ca răspunzând aspirațiilor artistice tradiționale ale comunității lor". Este vorba de expresii muzicale, verbale și "corporale" (dansuri și spectacole). Protecția ar urma să fie recunoscută independent de fixarea operei pe un suport material. Proiectul prevede că anumite utilizări ale expresiilor folclorului să fie supuse autorizării unui organ al statului de origine, autorizare care poate fi condiționată de plata unei remunerații echitabile.

Lucrările Congresului al VII-lea al I.N.T.E.R.G.U.⁸⁴ ne oferă un material din cele mai interesante pentru înțelegerea diferitelor aspecte ale problemei protecției folclorului.

Vom încerca să rezumăm câteva din ideile formulate cu acest prilej.

În raportul său, A.Amri⁸⁵ definește folclorul ca totalitate a expresiilor culturale care folosesc forme cunoscute sau înțelese de

⁸³ Vezi darea de seamă asupra reuniunii Comitetului regional de experți privind aplicarea în statele arabe a dispozițiilor tip privind proprietatea intelectuală pentru protecția folclorului, în D.A. nr.12, 1984, p.294-397.

⁸⁴ Vezi Jahrbuch, 1979, Bd.4, Wien, 1979.

⁸⁵ A.Amri, *Les actions entreprises par l'UNESCO dans le domaine du folklore*, în vol.cit., p.197-202.

membrii unei societăți ca făcând parte integrantă din modul lor de viață. După părerea acestui autor, ar trebui protejate numai operele folclorice autentice sau recunoscute ca atare.

Interesantă este ideea subliniată, în sus-menționatul raport, cu privire la faptul că folclorul are o "creștere naturală" și o autenticitate indiscutabilă cât timp se manifestă în mediul său firesc. Dar folclorul poate avea și o "a doua existență", atunci când transplatat în afara mediului său ambiant, devine spectacol sau element de difuzare a unei culturi. Este cazul în care se pune problema protecției sale juridice. Concluzia lui A. Amri este că protecția în cadrul dreptului de autor este ineficace și neadaptată pentru folclor.

Narayana Menon⁸⁶ sublinia, cu același prilej, două aspecte specifice pentru folclor: *caracterul său tradițional și anonimul*.

În legătură cu acest din urmă aspect, o precizare importantă este adusă de J.H. Kwabena Niketia⁸⁷, care arată că "folclorul nu este impresional în ansamblul său. El poate fi creat și recreat de indivizi. În aceste cazuri, calitatea de autor le poate fi recunoscută, dacă realizarea este importantă și menționată în tradițiile orale".

J. Riedel⁸⁸ examinează în raportul său "recrearea și transmisiunea continuă" a *folk-song*-urilor, în America, ceea ce reprezintă "o a doua viață" a cântecului folcloric, apărută în general dintr-un sentiment de nostalgie a trecutului, a țării natale.

O problemă dificilă care se cere rezolvată în cadrul recunoașterii unei protecții a folclorului este aceea a duratei acestuia. Caracterul colectiv al operei folclorice, recrearea ei permanentă, justifică, s-ar părea, o protecție nelimitată în timp.

Pe planul protecției naționale trebuie să semnalăm reglementările intervenite în Tunisia, Algeria, Cipru, Senegal și Sri-Lanka⁸⁹.

În ceea ce privește *jurisprudența*, evident foarte rară și în general restrictivă, vom aminti procesul relatat de M. Ficsor⁹⁰ privind

⁸⁶ Narayana Menon, *O definiție a folclorului*, în vol. cit., p. 209-212.

⁸⁷ J.H. Kwabena Niketia, *Tradițiile africane de folclor*, în vol. cit., p. 121-230.

⁸⁸ J. Riedel, *Folclorul american*, în vol. cit., p. 239-249.

⁸⁹ Vezi, E.P. Gavrilov, *Protecția juridică a operelor folclorice în Droit d'auteur*, nr. 2, 1984, p. 77.

publicarea povestirilor populare ale lui Janos Tombacz, culese de un etnograf. Procesul, în cursul căruia s-au ridicat numeroase probleme, printre care aceea a hotărârii între folclor, etnografie și adaptarea operelor folclorice, s-a încheiat prin decizia din 1977 a Curții Supreme Ungare, care infirmând decizia tribunalului de primă instanță a considerat că povestirile în discuție nu depășesc limitele tradiționale ale povestirilor populare, neputând fi calificate drept opere originale. Ele au fost socotite simple variante supuse legilor specifice transmisiunii folclorului și deci susceptibile de protecție.

În ceea ce ne privește, respingem ideea unei protecții a folclorului în cadrul dreptului de autor. Considerăm însă că intervenția legiuitorului ar fi indicată pentru a completa principiul liberei utilizări a operelor folclorice cu o dispoziție care să oblige, pe utilizatorul unor asemenea opere, care urmărește un scop lucrativ, la plata unor redevențe menite să alimenteze un fond cultural special. Pe de altă parte, ar fi necesară o interdicție a deformării operelor folclorice (în special a textelor și muzicii) pentru a se păstra nealterat acest important fond, indisolubil legat de identitatea culturală a unui popor.

15. Creațiile publicitare.

Noile reglementări în domeniul dreptului de autor consacră existența unei opere protejabile, opera publicitară, care poate îmbrăca forma sloganurilor, a afișelor, desenelor, etichetelor, fotografiilor, muzicii etc.⁹⁰. Principala problemă în organizarea protecției acestor opere este aceea de a realiza un echilibru între interesul de a se asigura libera exploatare a operei și interesul de a se asigura o remunerație echitabilă a autorului.

⁹⁰ M.Ficsor, *Scrisoare din Ungaria*, în *Droit d'auteur*, nr.12, 1978, p.485-486

⁹¹ Vezi, R.Plaisant, *Les créations publicitaires*, în vol. *Droit d'auteur et droits voisins*, p.101 și urm.

16. Articolele de presă.

Ceea ce caracterizează informația de presă este nu forma, ci conținutul. Ceea ce nu înseamnă că informația de presă nu poate deveni o *operă protejabilă* în cadrul dreptului de autor⁹².

Amintim că regimul articolelor de ziar este influențat de dispozițiile privitoare la licențele legale precum și de faptul că, în general, ele sunt realizate în cadrul obligațiilor de serviciu.

Această influență se manifestă în principal asupra prerogativelor dreptului de autor al ziaristului, care va fi limitat în exercitarea dreptului la divulgare, a dreptului la integritatea operei și uneori chiar a dreptului la nume, articolele de ziar putând fi adesea publicate fără semnătura autorului.

De altfel, un puternic curent doctrinal se pronunță pentru a recunoaște organului de presă un drept original de autor asupra materialelor și, totodată, pentru renunțarea la distincția între articolele de fond și știrile ori faptele diverse (sub aspectul vocației la protecție), considerând că și o simplă știre poate prezenta, prin modul în care este redactată, trăsăturile cerute operei protejabile.

În țara noastră, organizarea și conducerea activității de presă este reglementată de Legea Presci (Legea nr.3 din 1 aprilie 1974, republicată la 19 ianuarie 1978), între ale cărei dispoziții și cele ale legii dreptului de autor există numeroase interferențe.

Interesul problemelor privind presa justifică, credem, o scurtă privire istorică și asupra apariției și evoluției ei.

Dacă transmiterea știrilor este tot atât de veche ca și societatea, în schimb apariția informației este legată de înlocuirea mijloacelor de comunicare primitive (cum erau tam-tam-ul sau porumbeii călători) prin scris⁹³.

Primele publicații oficiale au apărut în China *epocii Tang* (618-907). Să ne amintim, de asemenea, că romanii afișau pe ziduri *Acta diurna*, care erau informațiile zilei.

⁹² Vezi, J.P.Pointet, *La protection de l'information de presse*, în P.I., nr.12, 1969, p.248.

⁹³ Vezi, pentru istoricul presci, Jean Marie Auby, Robert Ducos Aden, *Droit de l'information*, ed.II, Paris, Dalloz, 1982.

După inventarea tiparului, și-a făcut apariția - în secolul al XV-lea - un sistem de informații efemere, legate de evenimente excepționale. Încercările de a crea o presă permanentă datează din secolul al XIV-lea. Cea mai importantă dintre aceste încercări este considerată publicarea la Anvers a ziarului "De Nieuwe Tidjingen" ("Știrile de Anvers"), care a apărut timp de 2 ani, începând din 17 mai 1605. În Franța se semnalează apariția la Strasbourg, în 1611, a unui Almanah anual, urmat de editarea în 1631 a publicației "Les nouvelles ordinaires des livres endroits" și imediat după aceea a unei publicații lunare "La Gazette", care în intervalul 1789-1914 a devenit cotidiană⁹⁴.

O a doua publicație, hebdomadară, "Journal des Savants", a apărut în 1665, marcând începutul jurnalismului literar și științific.

Știrile literare erau transmise de "Mercure Galant", creat în 1672 și devenit ulterior "Mercure de France". Alte publicații au continuat să apară, ducând la înflorirea unei prese ironizate de Beaumarchais în "Bărbierul din Sevilla" și pe care Diderot o definea astfel în Enciclopedia (1751): "Toate aceste foi sunt hrana ignoranților, resursa acelor care vor să vorbească și să-și dea părerea fără să citească, nenorocirea și dezgustul acelor care muncesc!" Ele apăreau pe baza unei autorizații și trebuiau să respecte indicațiile cenzurii. În Anglia, sistemul de autorizare prealabilă a fost introdus în 1662 prin *Licensing Act*. În Prusia, reglementarea activității de presă a fost opera lui Frederic al II-lea.

În America, prima publicație "Public Occurances" apărea lunar la Boston, începând din 1690. În 1728 apărea în Philadelphia, sub conducerea lui Benjamin Franklin, "Pensylvania Gazette".

Apariția ziarelor cotidiene începe în Germania în 1660 cu "Leipziger Zeitung", iar în Anglia, 1702, cu "Daily Courant"; "Times" este fondat în 1785 de John Walter, sub denumirea de "Daily Universal Register", "Journal de Paris" apare în Franța în 1777.

În țara noastră, primul periodic în limba română este "Curierul românesc" al lui Heliade Rădulescu, apărut în Țara

⁹⁴ Conducător de Théophraste Renaudot, care semna un "editorial", ziarul a obținut o autoritate care i-a permis să exercite un fel de monopol. Renaudot este considerat părintele jurnalismului francez.

Românească la 8 aprilie 1829⁹⁵. În același an apare în Moldova "Albina românească", iar în 1839 apare în Transilvania "Gazeta Transilvaniei"⁹⁶.

Numărul ziarelor a rămas restrâns până la mijlocul secolului al XIX-lea. Presa populară apare pe la 1850, odată cu scăderea prețului ziarelor, ca urmare a descoperirii primei rotative. A urmat inventarea fotogravurii în 1876 (moment de la care ziarele puteau fi ilustrate), a linotipului în 1884, a monotipului în 1887, a heliogravurii și a offset-ului în 1904.

În același timp a intervenit un nou fenomen important - internaționalizarea presei, datorită mijloacelor de comunicare inventate și dezvoltate în secolul al XIX-lea: telegraful, cablul submarin și teletipul. Ele au permis apariția unei activități noi: furnizarea de știri și publicitatea⁹⁷. Erau astfel create premisele care au dus la înființarea *primei agenții de presă*, în 1832, la Paris, de către Charles Havas. Au urmat Bernhard Wolff, la Berlin, în 1849 și Julius Reuter la Londra, în 1851. "United Press" în S.U.A. a fost creată în 1907, iar "International News Service" în 1909.

Etapa următoare în evoluția presei este denumită a "marii prese" și a apariției informației audio-vizuale.

Toate acestea au determinat foarte curând, în diferite țări, intervenția legiuitorului în vederea stabilirii unui statut profesional al ziariștilor și a răspunderii lor față de societate, în general, și față de terți, prin reglementarea delictelor de presă.

Începutul secolului al XX-lea este însă și momentul apariției *actualității cinematografice*, precedată la sfârșitul secolului XIX-lea de aceea a radiodifuziunii. În perioada dintre cele două războaie, posturile de emisie și retransmisiune se multiplică, iar aparatele de recepție invadează piața.

În sfârșit, perioada de după cel de-al doilea război mondial se caracterizează prin perfecționarea tehnică a presei scrise, creșterea calității prezentării, transcrierea la distanță, compunerea la distanță (utilizată de japonezi din 1959 pentru a compune un ziar simultan în

⁹⁵ Vezi, N. Iorga, *Istoria presei românești*, București, 1922, p.31.

⁹⁶ Vezi, Nerva Hodoș, Al.Sadi-Ionescu, *Publicațiile periodice românești*, București, Soccec, 1913.

⁹⁷ Vezi, Jean Marie Aubry, Robert Ducos-Aden, *op.cit.*, p.39.

mai multe orașe) etc. Astăzi se vorbește de transmisiunea presci la domiciliu prin proiectarea pe ecranele de televiziune.

În aceeași perioadă s-a perfecționat și tehnica radiodifuziunii și s-a dezvoltat și televiziunea, grație comunicărilor prin cablu și sateliți.

Locul mijloacelor de informare în societatea contemporană a devenit obiect de studiu, prilejuind dezbateri, controverse și elaborarea de teorii din cele mai variate: de la teoriile globale (care se preocupă de consecințele dezvoltării mediilor de informare asupra evoluției globale a societății), la analizele sociologice ale efectelor asupra unor aspecte determinate ale vieții sociale, sau la aceea asupra modului în care această influență se exercită asupra indivizilor. Pe baza acestor analize s-au formulat “diagnostice”, de la acela al uniformizării (crearea la scară mondială a unui model cultural unic), la acela al diversificării tehnologice (al lui Alvin Toffler din *Le choc de futur*), trecând prin acela al culturii “mozaic”, caracterizată prin abundența de informații.

Nenumăratele studii și analize ale problemelor informației moderne au permis degajarea următoarelor trăsături caracteristice ale acesteia⁹⁸:

- rapiditatea* comunicării și difuzării care sunt “la limita instantaneității”;

- universalitatea*, atât sub aspectul colectării știrilor, cât și al difuzării lor;

- continuitatea* (fluxul spre public este continuu);

- abundența* cu care informația “se abate pe capul cititorilor și auditorilor”.

La aceste caracteristici generale se adaugă o creștere a ponderii comunicărilor audio-vizuale și o repartizare inegală în lume, care nu poate fi ignorată. În sfârșit, nu poate fi ignorată nici creșterea cheltuielilor în acest domeniu, creșterea “prețurilor” informației, care determină o avalanșă a informațiilor publicitare.

Toate aceste caracteristici ale informației moderne, forța pe care o reprezintă, au exercitat adesea, inevitabil, o influență negativă asupra calității ei, punând probleme din ce în ce mai grave pe plan

⁹⁸ Vezi, Joseph Folliet, *L'information moderne et le droit à l'information*, *Chronique sociale de France*, Paris, 1969, p.97 și urm.

social și determinând periodic necesitatea intervenției legiuitorului. Iată, cu titlu de exemplu, câteva din aceste efecte analizate în doctrina franceză⁹⁹.

- mitificarea anumitor personaje adesea stupide, neînsemnate și chiar scandaloase, transformate în "idoli" ai tineretului;
- amestecul în viața personală, cu efecte grave;
- intervenția deformată a forțelor economice prin intermediul agenților de publicitate, difuzând adesea informații false;
- recurgerea, pentru a atrage publicul modern, grăbit și adesea blazat, la "trucuri", constând în accentuarea, prin exagerare, dramatizare sau personalizare a "senzaționalului" informației¹⁰⁰.

Libertatea presei, proclamată în 1789 de "Declarația drepturilor omului și cetățeanului", în art.11, nu a însemnat niciodată o libertate nelimitată, nici măcar pentru revoluționarii de la 1789, pentru că textul care o proclama îi fixa și limitele interzicând abuzul de această libertate și referindu-se expres la obligația de a respecta ordinea publică¹⁰¹.

În încheierea acestei evocări istorice și revenind la cadrul legal în care se desfășoară activitatea de presă, precum și la drepturile și obligațiile ziariștilor, vom aminti că între reglementările din acest domeniu și cele privind dreptul de autor interferențele sunt multiple.

Ne vom mărgini să semnalăm, dată fiind importanța acestui aspect, faptul că regimul articolelor de presă este influențat de dispozițiile privitoare la licențele legale în dreptul de autor precum și de faptul că ele sunt, în general, realizate în cadrul obligațiilor de serviciu.

Această influență se manifestă în principal asupra prerogativelor dreptului de autor al ziaristului, care va fi limitat în exercitarea dreptului de divulgare, a dreptului la integritatea operei și uneori chiar la dreptul la nume, articolele de ziar putând fi adesea publicate fără semnătura autorului.

În legătură cu dreptul la inviolabilitatea operei menționăm că legea italiană prevede expres dreptul conducerii organului de presă de

⁹⁹ Vezi, *ibidem*, p.77 și urm.

¹⁰⁰ În S.U.A. se vorbește despre goana după hot-news (știri fierbinți).

¹⁰¹ Vezi, J.P. Pointet, *La protection de l'information presse*, în "*La propriété industrielle*", nr.12, 1960, p.248.

a proceda la modificările necesare în funcție de natura publicației și scopurile urmărite, iar într-o decizie relativ recentă, Curtea de Apel din Köln s-a pronunțat în sensul că editorul unei reviste ilustrate are dreptul de a modifica articolele redactorilor, în virtutea uzurilor profesionale¹⁰².

De altfel, un curent doctrinal puternic se pronunță în favoarea recunoșterii unui drept originar de autor asupra materialelor publicate, organului de presă.

În sfârșit, să adăugăm că doctrina modernă a părăsit distincția între articolele de fond și știrile ori faptele diverse (sub aspectul vocației la protecție), considerând că și o simplă știre poate prezenta, prin modul în care este prezentată, trăsăturile unei opere protejabile.

17. Băncile de date.

La 29 ianuarie 1992 Comisia Comunităților Europene a adoptat o propunere de Directivă privind protecția bazelor de date. Informația tehnică, juridică, comercială și financiară a devenit în prezent un bun negociabil, care presupune însă investiții considerabile legate de colectarea, codificarea și distribuția datelor corespunzătoare.

Până în prezent însă nici una din legislațiile naționale ale statelor membre ale Comunităților nu prevede *expres* protecția bazelor de date în cadrul dreptului de autor.

Situația este diferită în S.U.A. și Japonia. În S.U.A., *Copyright Act* din 1976 se referă în art.103 la protecția datelor selecționate, coordonate și dispuse într-un mod care permite ca opera ce rezultă astfel, să poată fi considerată ca originală, în ansamblul ei, iar legea japoneză din 1986 în art.12 se referă direct la protecția "bazelor de date". O recentă Directivă a Comisiei Comunităților Europene nr.969 din 11 martie 1996 are ca obiect protecția juridică a băncilor de date.

¹⁰² Vezi, Victor Melas, *Dreptul de autor al ziariștilor*, în "Revue internationale de droit d'auteur", nr.119, 1984, p.169-170; vezi de asemenea, pentru problemele legate de contractul de muncă al ziariștilor: Sabine Rojahn, *Der Arbeitnehmerurheber in resse, Funk und Ferusehen*, ed.C.R. Ceck'sche, München, 1978, col. "Institutul Max Plank", .15..

18. Jurisprudența și categoriile de opere protejate.

Într-un proces purtând asupra lucrării "Monumenta Germaniae Historica", Curtea Supremă Federală din R.F.G. a avut ocazia să se pronunțe în problema protecției lucrărilor științifice, stabilind, prin decizia din 7 decembrie 1979, că numai elementele creatoare care intervin în strângerea, selecționarea, așezarea și prezentarea conținutului științific constituie criterii de protecție și că aceasta nu se extinde asupra conținutului științific¹⁰³. Drept urmare s-a considerat ca formând obiectul unui drept de autor textul introducerii și al observațiilor, precum și indexul diferitelor părți ale culegerii.

Într-un alt proces, privitor la lucrarea *Staatsexamenarbeit*, aceeași instanță supremă a decis, la 21 noiembrie 1970, că nu există încălcare a dreptului de autor, deși cele două lucrări în discuție aveau aceeași structură, iar un număr de fraze nu erau decât reformulate prin deplasarea cuvintelor și a unor părți din frază, pentru că sursele și tema fiind aceleași, nu putea fi vorba de utilizarea ilicită a unei opere protejabile, cu atât mai mult cu cât rezultatele științifice nu sunt protejabile în cadrul dreptului de autor¹⁰⁴.

Am avut ocazia să arătăm¹⁰⁵ că problema vocației la protecție a programelor pentru ordinatoare în cadrul dreptului de autor s-a pus frecvent în fața instanțelor, cu atât mai mult cu cât protecția prin brevet le-a fost, în general, refuzată. Am amintit hotărârea discutată și criticată a Tribunalului din Mannheim, din 12 iunie 1981, prin care a fost respinsă, în principiu, protecția programelor pe considerentul lipsei de elemente estetice intelectuale. Însă această hotărâre a fost curând urmată de jurisprudența altor instanțe, care au recomandat vocația la protecție a programelor în cadrul dreptului de autor și, de altfel, chiar hotărârea sus-menționată a Tribunalului din Mannheim a fost infirmată (cu unele reticențe) de Curtea de Apel din Karlsruhe, la 9 februarie 1983.

¹⁰³ Vezi, Adolf Dietz, *Scrisoare din Republica Federală Germania*, în D.A. nr.11, 1979, p.369.

¹⁰⁴ Vezi, *Ibidem*, p.377.

¹⁰⁵ Vezi *Supra* nr.11

Și în alte țări jurisprudența este din ce în ce mai frecvent confruntată cu această problemă, iar tendința actuală este în sensul recunoașterii admisibilității protecției¹⁰⁶. Adesea, însă, instanțele preferă să caute soluția echitabilă pe terenul concurenței neleale¹⁰⁷.

Înainte încă de reglementarea expresă în Ungaria a protecției programelor pentru ordinatoare, Tribunalul orașului Budapesta, într-un litigiu între autorul programului și un Institut de cercetare, a decis că "programul este o operă intelectuală științifică" care beneficiază de protecție în cadrul dreptului de autor¹⁰⁸.

Relativ recent, la 4 octombrie 1990, Curtea Supremă Federală Germană, s-a pronunțat pentru a doua oară în problema protecției programelor în cadrul dreptului de autor, consacrand acest tip de protecție¹⁰⁹.

Problema protecției programelor continuă să fie una din cele mai actuale și dificile în etapa actuală, dată fiind explozia tehnicilor în acest domeniu¹¹⁰.

¹⁰⁶ Vezi, *Raportul general* prezentat de Yolanda Eminescu, în *Problemele protecției programelor pentru ordinatoare*, la Congresul Internațional de drept comparat din 1982, de la Caracas; vezi, pentru jurisprudența R.F.G. în acest domeniu, Ulrich Sieber, *Protecția programelor pentru ordinatoare în cadrul dreptului de autor în Germania*, în E.I.P.R., nr.8, p.214-227 și nr.9, 1984, p.233-241. Vezi, de asemenea, pentru analiza critică a protecției programelor în cadrul dreptului de autor în Marea Britanie, în urma amendamentului din 1985, Graham Shipley, *Dreptul de autor asupra software-ului- același, dar diferit ?* în "European Intellectual Property Review", nr.11, 1985, p.307-310.

¹⁰⁷ Vezi, D.W.Verkaide, *Scrisoare din Olanda*, în *Droit d'auteur*, nr.4, 1985, p.144-145..

¹⁰⁸ Vezi, Mihaly Ficsor, *Scrisoare din Ungaria*, în *Droit d'auteur*, nr.12, 1978, p.487.

¹⁰⁹ Vezi, Manfred Kindermann, *Protecția programelor pentru ordinatoare în cadrul dreptului de autor în Germania*, în R.I.P.R. 1991, august, p.296 și urm. Vezi, *supra*, nr.12

¹¹⁰ Vezi, Richard H.Stern, *Două decizii inconsistente privind limbajul programat* (Este vorba de deciziile în procesul Ashtou Tate v. Fox și Ashtou Tate v. Ross), în "European Intellectual Property Review", 1991, martie, p.100 și urm.

În doctrină se critică din ce în ce mai frecvent jurisprudența care aplică programelor dispozițiile privitoare la opere scrise, considerând că este vorba de opere exprimate într-un anumit limbaj¹¹¹.

Strâns legată de problema protecției este aceea a jocurilor video. Curtea de Apel din Frankfurt a fost în mai multe rânduri sesizată în această problemă, dar a refuzat sistematic să recunoască vocația la protecție a acestor jocuri, ca operă cinematografică sau secvență de imagini. În schimb, la 31 martie 1983, Curtea de Apel din Hamburg a recunoscut, în procesul "Pukman", existența unui drept de autor asupra unui joc video, considerându-l o operă cinematografică și ocolind problema protecției programului care stă la baza jocului¹³³. Acțiunea în cadrul căreia se discută vocația la protecție a jocurilor video era, ca și în majoritatea celorlalte cazuri, o acțiune în contrafacere.

O interesantă hotărâre a Tribunalului din München, din 30 septembrie 1983, recunoaște protecția ca operă cinematografică distinctă a unui colaj de filme menite să ilustreze toată istoria filmului german, colaj intitulat *Lanterna teutonică*. În speță, selectarea și utilizarea secvențelor care alcătuiau colajul au fost considerate ca fiind acoperite de dreptul de citare¹¹². Același tribunal a recunoscut prin hotărârea din 9 septembrie 1980, un drept de autor asupra unui afiș realizat sub formă de fotomontaj¹¹³.

La 30 iunie 1970, Curtea de Apel din Paris (Secția a 3-a) a refuzat să recunoască unor fotografii de vedete de teatru și cinematograf caracterul de opere protejabile, considerând că, în speță, ele aveau un caracter banal, reprezentând artiști ale căror figuri și atitudini au făcut obiectul a multiple reproduceri. Așa cum observă H.Desbois, imaginea subiectelor nefiind fixată în circumstanțe excepționale, iar trăsăturile lor fiind familiare publicului, clișeele în cauză nu prezentau interesul excepțional căruia jurisprudența îi subordonează recunoașterea unui drept de autor în cazul fotografiilor¹¹⁴.

¹¹¹ Vezi A.Dietz, *op.cit.*, p.370.

¹¹² Vezi, *Ibidem*, p.370-371.

¹¹³ Vezi, *Ibidem*, p.372.

¹¹⁴ Vezi, Desbois, *Le droit d'auteur en France*, ed.II, Paris, Dalloz, 1966 (*Mise a jour* 1973) p.5. În dreptul francez este vorba de un drept conex.

O serie de hotărâri ale instanțelor din R.F.G (ca de exemplu Curtea de Apel din Hamm la 30 septembrie 1980 și Curtea de Apel din Schleswig, la 11 iunie 1980), au subliniat ideea că opera de arhitectură nu este automat protejată în dreptul de autor, nai ales atunci când este vorba de construcții utilitare¹¹⁵.

Cât privește titlurile, Curtea Supremă Federală a fostei R.F.G. a considerat că, pentru a fi protejată în cadrul dreptului de autor, titlul trebuie să constituie o operă independentă sau, ca parte a unei opere, să reprezinte o creație intelectuală personală¹¹⁶.

În problema vocației la protecția a *operei folclorice*, o interesantă jurisprudență din 1977 a Curții Supreme din Ungaria, pornind de la distincția dintre operele folclorice ale povestitorilor "conservatori" și ale celor *creatori*, a infirmat hotărârile anterioare pronunțate în litigiul privitor la povestirile publicate ale țaranului Janos Tombcaz, considerând că ele nu depășesc limitele tradiționale ale povestirii populare, neputând fi calificate drept opere independente și originale, ci simple variante elaborate după legile specifice transmisiunii folclorului¹¹⁷.

Cu privire la operele comune, vom cita decizia Curții de apel din Köln, din 4 martie 1983, care a refuzat să considere coautor, în sensul legii, pe cel care toarnă în bronz o statuie realizată de sculptor în argilă sau gips. Tiparul metalic constituie, a arătat Curtea, un mijloc tehnic pentru a trece de la modelul de argilă sau gips la statuia de bronz, iar activitatea prin care se realizează acest lucru este o activitate subordonată activității creatoare a autorului. Curtea Supremă Federală a R.F.G., la 2 octombrie 1981, în litigiul dintre Udo Jürgens și fostul său editor, a considerat pe compozitor coautor cu autorul textului și a decis, în consecință, că rezilierea contractului de editare muzicală nu se poate face decât cu consimțământul ambilor¹¹⁸.

Jurisprudența Curții Supreme ungare a fost oscilantă în problema drepturilor autorilor asupra unei opere dramatico-muzicale realizate în *colaborare*. În litigiul privind comedia muzicală Janos Citez, confirmând punctul de vedere al Tribunalului orașului

¹¹⁵ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.372.

¹¹⁶ Vezi, *Ibidem*

¹¹⁷ Vezi, Mihaly Ficsor, *op.cit.*, p.486.

¹¹⁸ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.375.

Budapesta, Curtea și-a întemeiat hotărârea pe ideea că opera în cauză nu putea fi descompusă în elemente independente (parte muzicală, libret, parte lirică) și că aceste elemente nu puteau fi reprezentate, executate sau publicate separat. Drept urmare nu este vorba de o "colaborare simplă", în care părțile să poată fi disjuncte fără vreun prejudiciu pentru operă ci, dimpotrivă, de o colaborare "colectivă", în care o asemenea separare era imposibilă.

Problema se punea în legătură cu durata *protecției*, pentru că pentru unele contribuții durata dreptului de autor nu expirase încă.

Decizia Curții Supreme a fost criticată de doctrină, dar Curtea s-a menținut pe aceeași poziție ulterior, în cazul operetei Sybille, declarând-o operă indivizibilă¹¹⁹.

În materie de *aranjamente muzicale* mai multe instanțe, pornind de la inadmisibilitatea consacrată de legea germană, a dreptului de citare în materie muzicală, au considerat că nu poate fi vorba de utilizarea liberă a unei opere muzicale, din momentul în care melodia operei utilizate poate fi recunoscută în noua operă, astfel încât, în asemenea cazuri, va fi vorba totdeauna de o operă derivată, care presupune consimțământul autorului operei originale¹²⁰.

Este cunoscut, și amplu comentat în doctrină, cazul dedus în fața Tribunalului de Mare instanță din Paris și rezolvat prin hotărârea din 11 ianuarie 1971. Marele pictor Auguste Renoir era și el autorul unor sculpturi, la realizarea cărora asociase, la un anumit moment, când bolnav fiind nu mai putea lucra singur, pe elevul său, Guino, căruiua îi dădea toate indicațiile necesare în acest scop, descriindu-i și viziunea sa artistică. După moartea lui Renoir, Guino, care acceptase ca numele său să nu apară pe nici una din operele create prin această colaborare, a revendicat calitatea de autor a *operelor comune*. Tribunalul i-a dat câștig de cauză, considerând că "legiuitorul a înțeles să protejeze pe autor sau coautor, la nevoie chiar împotriva lor înșiși, și de aceea a edictat o serie de dispoziții în favoarea lor, printre care cea mai importantă este imprescriptibilitatea dreptului la

¹¹⁹ Vezi, Mihaly Fiesor, *op.cit.*, p.487-491.

¹²⁰ Vezi A.Dietz, *op.cit.*, p.376. Este vorba de decizia din 16 octombrie 1980 a Curții de Apel din Frankfurt și de cea din 13 ianuarie 1983 a Curții de apel din Hamm.

calitatea de autor.” Hotărârea a fost confirmată de Curtea de Apel din Paris, prin decizia din 8 ianuarie 1973¹²¹.

În recentul lor Tratat de proprietate literară și artistică, A.Lucas și H.J.Lucas încearcă să descifreze perspectivele evoluției în domeniul drepturilor de autor, pornind de la contextul tehnic economic și cultural și de la fundamentul dreptului de autor, pentru a se opri *asupra viitorului dreptului moral* și asupra exclusivității dreptului de autor.

Concluzia acestei scurte treceri în revistă este aceea că problemele actuale sunt încă departe de a fi rezolvate iar cointeresele continuă.

Ceea ce este însă limpede este că dreptul de autor, mai mult decât alte drepturi intelectuale, se află sub șocul viitorului¹²².

CAPITOLUL IV.

Conținutul dreptului de autor.

Art.10. - Autorul unei opere are următoarele drepturi morale:

(a) dreptul de a decide dacă, în ce mod și când va fi adusă opera la cunoștință publică;

(b) dreptul de a pretinde recunoașterea calității de autor al operei;

(c) dreptul de a decide sub ce nume va fi adusă opera la cunoștință publică;

(d) dreptul de a pretinde respectarea integrității operei și de a se opune oricărei modificări, precum și oricărei atingeri aduse operei, dacă prejudiciază onoarea sau reputația sa;

(e) dreptul de a retracta opera, despăgubind, dacă este cazul, pe titularii drepturilor de exploatare, prejudiciați prin exercitarea retractării;

¹²¹ Vezi H.Desbois, *op.cit.*, p.67.

¹²² *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, 1996, p.47 și urm.

Art.11. - (1) Drepturile morale nu pot face obiectul vreunei renunțări sau înstrăinări.

(2) După moartea autorului, exercițiul drepturilor prevăzute la art.10 lit.b) și d) se transmite prin moștenire, potrivit legislației civile, pe durată nelimitată. Dacă nu există moștenitori, exercițiul acestor drepturi revine Oficiului Român pentru Drepturile de Autor.

Art.12. - Autorul unei opere are dreptul patrimonial exclusiv de a decide dacă, în ce mod și când va fi utilizată sau exploatată opera sa, inclusiv de a consimți la utilizarea operei de către alții.

Art.13. - Utilizarea sau exploatarea unei opere dă naștere la drepturi distincte și exclusive ale autorului de a autoriza:

- (a) reproducerea integrală sau parțială a operei;
- (b) difuzarea operei;
- (c) importul în vederea comercializării pe teritoriul României a copiilor de pe operă, realizate cu consimțământul autorului;
- (d) reprezentarea scenică, recitarea sau orice altă modalitate publică de execuție sau de prezentare directă a operei;
- (e) expunerea publică a operelor de artă plastică, de artă aplicată, fotografice și de arhitectură;
- (f) proiecția publică a operelor cinematografice și a altor opere audiovizuale;
- (g) emiterea unei opere prin orice mijloc ce servește la propagarea fără fir a semnelor, sunetelor sau imaginilor, inclusiv prin satelit;
- (h) transmiterea unei opere către public prin fir, prin cablu, prin fibră optică sau prin orice alt procedeu;
- (i) comunicarea publică prin intermediul înregistrărilor sonore și audiovizuale;

j) retransmiterea nealterată, simultană și integrală a unei opere prin oricare dintre mijloacele citate la lit. g și h de către un organism de emisie diferit de organismul de origine a operei radiodifuzate sau televizate;

k) difuzarea secundară;

l) prezentarea într-un loc public, prin intermediul oricăror mijloace, a unei opere radiodifuzate sau televizate;

m) accesul public la bazele de date pe calculator, în cazul în care aceste baze de date conțin sau constituie opere protejate.

Art.14. - (1) Prin reproducere, în sensul prezentei legi, se înțelege realizarea uneia ori a mai multor copii ale unei opere, în orice formă materială, inclusiv realizarea oricărei înregistrări sonore sau vizuale a unei opere, precum și stocarea permanentă ori temporară a acestora cu mijloace electronice.

(2) Prin difuzare, în sensul prezentei legi, se înțelege distribuirea către public a originalului ori a copiilor unei opere, prin vânzare, închiriere, împrumut sau prin orice alt mod de transmitere cu titlu oneros sau cu titlu gratuit.

(3) Nu se consideră difuzare distribuirea către public prin împrumut, cu titlu gratuit, a unei opere, în cazul în care se realizează prin intermediul bibliotecilor publice.

Art.15. - (1) Utilizarea sau exploatarea unei opere în modurile prevăzute la art.13 lit. d) și e), precum și în orice alt mod similar constituie comunicare publică.

(2) Se consideră publică orice comunicare a unei opere, făcută într-un loc deschis publicului sau în orice loc în care se adună un număr de persoane care depășește cercul normal al membrilor unei familii și al cunoștințelor acestora, indiferent dacă membrii care compun acel public susceptibil de a recepționa astfel de comunicări pot sau nu să o facă în același loc sau în locuri diferite ori în același timp sau în momente diferite.

(3) Redifuzarea copiilor unei opere nu mai necesită autorizarea titularului dreptului de autor decât pentru închirierea și importul acestora.

Art.16. - Autorul unei opere are dreptul patrimonial exclusiv de a autoriza traducerea, publicarea în culegeri, adaptarea, precum și orice altă transformare a operei sale prin care se obține o operă derivată.

Art.17. - (1) Autorul unei opere literare sau artistice beneficiază de dreptul exclusiv de a autoriza închirierea originalului și a copiilor operelor, inclusiv a operelor audiovizuale, a operelor cuprinse într-o înregistrare sonoră, a unui program pentru calculator sau a unei opere care poate fi utilizată cu ajutorul unui calculator ori al oricărui alt dispozitiv tehnic, chiar după difuzarea acestora în conformitate cu consimțământul autorului.

(2) Dreptul de a autoriza închirierea operei reprezintă dreptul exclusiv al unui autor de a pune la dispoziție pentru utilizare originalul sau copiile operei pentru o perioadă de timp limitată, în schimbul unui avantaj economic direct sau indirect.

Art.18. - (1) Împrumutul public constă în punerea la dispoziția unei persoane, cu titlu gratuit, pentru utilizare, a originalului sau a copiei unei opere pentru o perioadă de timp determinată, prin intermediul unei instituții care permite accesul publicului în acest scop. Împrumutul public nu necesită autorizarea prealabilă a autorului.

(2) Împrumutul public dă dreptul titularului dreptului de autor la o remunerație echitabilă.

(3) Dispozițiile alin.(2) nu se aplică la:

(a) originalele sau copiile unor opere scrise, din biblioteci publice;

(b) proiectele de structuri arhitecturale;

(c) originalele sau copiile operelor de artă aplicată produselor destinate unei utilizări practice;

(d) originalele sau copiile operelor, în scopul comunicării publice, ori pentru a căror utilizare există un contract;

(e) lucrările de referință pentru utilizarea imediată sau pentru împrumuturi între instituții;

(f) operele create de autor în cadrul contractului individual de muncă, dacă acestea sunt utilizate de către cel care a angajat autorul, în cadrul activității obișnuite.

(4) Dispozițiile alin. (2) nu se aplică în cazul împrumutului public realizat în scop educativ ori cultural, prin instituții recunoscute potrivit legii sau organizate în acest scop de către autorități publice.

(5) Împrumutul public al unor opere fixate în înregistrări sonore sau audiovizuale nu poate avea loc decât după 6 luni de la prima difuzare a operei.

Art.19. - Dreptul de comunicare publică prin intermediul înregistrărilor sonore sau audiovizuale reprezintă dreptul exclusiv al autorului de a autoriza comunicarea către public a unor lecturi, interpretări muzicale sau scenice ori a altor forme de fixare a operei sale în înregistrări sonore sau audiovizuale.

Art.20. - Dreptul de difuzare secundară reprezintă dreptul exclusiv al autorului de a autoriza comunicarea către public a operei sale, ulterior primei difuzări, prin oricare dintre mijloacele prevăzute la art.13. lit. g), h), i), j) și l).

Art.21. - (1) În cazul fiecărei revânzări a unei opere de artă plastică la licitație publică sau prin intermediul unui agent comisionar, ori de către un comerciant, autorul are dreptul la 5% din prețul de vânzare, precum și dreptul de a fi informat cu privire la locul unde se află opera sa.

(2) Licitatorii, agenții comisionari și comercianții, care intervin în vânzare, trebuie să-i comunice autorului informațiile prevăzute la alin.(1) al prezentului articol în termen de două luni de la data vânzării. Aceștia vor răspunde de reținerea din prețul

de vânzare și de plata sumei corespunzătoare către autor a cotei de 5 %.

(3) Drepturile prevăzute în prezentul articol constituie dreptul de suită și nu pot face obiectul vreunei renunțări sau înstrăinări.

Art.22. - Proprietarul sau posesorul unei opere este dator să permită accesul autorului și să o pună la dispoziția acestuia, dacă acest fapt este necesar pentru exercitarea dreptului său de autor și cu condiția ca prin aceasta să nu se aducă atingere unui interes legitim al proprietarului sau al posesorului. În acest caz, proprietarul sau posesorul poate pretinde autorului o garanție suficientă pentru securitatea operei, asigurarea operei la o sumă ce reprezintă valoarea pe piață a originalului, precum și o remunerație corespunzătoare.

Art.23. - (1) Proprietarul originalului unei opere nu are dreptul să o distrugă înainte de a o oferi autorului la prețul de cost al materialului.

(2) Dacă nu este posibilă returnarea originalului, proprietarul va permite autorului să facă o copie de pe operă într-o manieră corespunzătoare.

(3) În cazul unei structuri arhitecturale, autorul are numai dreptul de a face fotografiile ale operei și de a solicita trimiterea reproducerii proiectelor.

*
* *

Înainte de a trece la expunerea problemelor teoretice legate de textele de mai sus, precum și la evoluția istorică a soluțiilor, este necesar să atragem atenția asupra numeroaselor erori de redactare a unor texte, erori care sunt de natură a ridica probleme de interpretare. Cum erorile nu se limitează la articolele de mai sus, așa cum vom vedea, o republicare a legii pare să se impună.

Deocamdată semnalăm:

- Art.18 alin.3 (în preambul trebuie suprimat "la" iar restul textului redactat corect gramatical);

- lit.c, a aceluiași alineat trebuie redactat corect, în sensul de a se respecta înțelesul tehnic al noțiunii de "artă aplicată";

- art.21 alin.2 în fine și 3 reprezintă din punct de vedere stilistic o absurditate;

- art.22 - este necesar să se precizeze despre ce fel de operă este vorba (de artă plastică ?)

*
* *

COMENTARIU

*1.Considerații generale. Natura dreptului
subiectiv de autor. 2.Drepturile personale
nepatrimoniale. 3.Dreptul de divulgare.
4.Dreptul de retractare. 5.Dreptul la
paternitatea operei. 6.Dreptul la
inviolabilitatea operei.*

7. *Inalienabilitatea drepturilor personale nepatrimoniale.*

8. *Drepturile patrimoniale.* 9. *Dreptul de valorificare a operei.* 10. *Dreptul de suită.*

11. *Drepturile vecine sau conexe.*

12. *Transmisiunile prin cablu și difuzarea prin sateliți.* 13. *Teoria epuizării și extinderea ei la dreptul de autor.* 14. *Rolul asociațiilor și uniunilor de creatori în exercitarea și apărarea drepturilor autorilor.*

15. *Jurisprudența și conceptul dreptului de autor.*

1. Considerații generale.

Natura dreptului subiectiv de autor.

Din scurtul istoric al dreptului de autor¹ s-a putut vedea că legislația Revoluției franceze, recunoscând pentru prima oară, în forma lor modernă (prin abandonarea sistemului privilegiilor),

¹ Vezi, *Supra*, Preliminarii nr.4.

drepturile intelectuale le-a calificat drepturi de proprietate, calificare care cu un înțeles convențional, se mai păstrează încă pentru drepturile autorilor de creații tehnice, denumite și astăzi drepturi de proprietate industrială.

În literatura juridică a unor state și chiar în legislație continuă să fie folosită și expresia proprietate literară și artistică, deși majoritatea autorilor au părăsit teza dreptului de autor considerat ca drept de proprietate, al cărei ultim reprezentant modern a fost, în dreptul francez, L. Josserand².

Trebuie să arătăm însă că, în teoria lui Josserand era vorba despre "un fel de proprietate", în măsura în care dreptul de autor comportă o apropiere exclusivă, opozabilă tuturor. Teoria dominantă astăzi este aceea formulată, însă în 1877, de Edmond Picard³, potrivit căreia drepturile inventatorilor și acelea ale autorilor formează o categorie distinctă, aceea a drepturilor intelectuale. Această teorie s-a dezvoltat ulterior sub două variante: cea monistă și cea dualistă. Vom mai adăuga că unii autori mai noi, ca R. Franceschelli⁴, considerând, de asemenea că drepturile la care ne-am referit alcătuiesc o categorie specială, care trebuie adăugată clasificării tradiționale, le numesc drepturi de monopol, întrucât sunt caracterizate prin două trăsături: dreptul de a realiza și exploata opera și dreptul de a împiedica pe terți de a o reproduce, multiplica și valorifica (ius prohibendi sau ius excludendi alios).

Amintim, de asemenea, teoria lui J. Kohler⁵, dominantă în dreptul german, în care, în cadrul drepturilor patrimoniale, este deosebită o categorie specială de drepturi asupra unor bunuri incorporeale (immaterialgüterrechte).

² Vezi, L. Josserand, *Cours de droit civil positif français*, vol.I, Paris, Sirey, 1938, p.846.

³ Într-un articol de revistă la care E. Picard se referă în *Le droit pur*, Paris, Flammarion, 1920, p.94.

⁴ R. Franceschelli, *Natura juridică a drepturilor autorului și inventatorului*, în "Mélanges en l'honneur de Paul Roubier", vol.II, Paris, Dalloz, 1961, p.453 - 466.

⁵ Vezi, J. Kohler, *Forschungen aus dem Patentrecht*, Mannheim, 1883, p.116 și urm; vezi și idem *Handbuch des deutschen Patentrechts*, Mannheim, 1900, p.58 și urm.

În dreptul nostru amintim teza caracterului complex, dualist, a lui C. Stătescu⁶, în cadrul reglementărilor anterior în vigoare.

Vom încerca să analizăm câteva din argumentele aduse de doctrină în sprijinul dualismului dreptului de autor. Evident, cel mai important dintre argumente este dedus din existența, în complexul de prerogative care aparțin autorului, a unora cu caracter incontestabil patrimonial. Exemplele date sunt dreptul de a trage foloase patrimoniale din opera creată și cel la reparațiune în caz de încălcare a drepturilor personale nepatrimoniale.

În ceea ce privește dreptul de a trage foloase patrimoniale din opera creată, el nu apare ca un drept de sine-stătător, ci ca o consecință a exercitării unor prerogative personale nepatrimoniale și, în primul rând, a dreptului de divulgare și a celui de a consimți la folosirea operei de către alții. Tocmai dependența prerogativelor patrimoniale de exercițiul celor personale nepatrimoniale a determinat pe legiuitor să deroge de la dreptul comun, stabilind că drepturile patrimoniale ale autorului (contrar dreptului comun) nu se vor putea transmite decât pe timp limitat. Cât despre dreptul la repararea prejudiciilor cauzate prin atingerile aduse dreptului de autor, el nu este decât aplicațiunea principiului general al răspunderii civile⁷.

De altfel, este ușor de constatat, din analiza referințelor legii la drepturile personale nepatrimoniale și la cele patrimoniale ale autorului, că acestea nu se fac pentru a califica natura dreptului subiectiv de autor ca atare, ci pentru a distinge diferitele prerogative ce intră în compunerea sa.

⁶ Vezi, C. Stătescu, *Drept civil. Contractul de transport. Drepturile de creație intelectuală. Succesiunile*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1967, p.46 - 51; vezi, în același sens, Fr. Deak, St. Cărpenaru, *Drept civil. Contractele speciale. Dreptul de autor. Dreptul de moștenire*, TUB, 1983, p.324.

⁷ Problema daunelor morale a făcut obiect de controverse. Trebuie să semnalăm însă, chiar înainte de transformările intervenite după 1989, existența unui curent în doctrină și jurisprudență favorabil, în anumite limite, reparațiunii patrimoniale a daunelor morale, idee respinsă categoric într-o primă etapă.

Nu putem omite să amintim că, în dreptul cehoslovac, Karel Knap⁸ propunea o diviziune tripartită a prerogativelor autorului, pornind de la formula generală a legii, fără a încerca o calificare a lor ca patrimoniale sau nepatrimoniale. Cele 3 grupe sunt următoarele:

(a) dreptul la calitatea de autor, inclusiv dreptul la nume, dreptul la prima publicare, dreptul la integritatea operei și dreptul de acces la operă;

(b) dreptul exclusiv general de a dispune de operă (care cuprinde dreptul de a publica opera și de a consimți la folosirea ei de către alții);

(c) dreptul la remunerarea muncii creatoare și dreptul de suită.

Drepturile din primul grup sunt denumite drepturi la protecția calității de autor și se caracterizează prin inalienabilitate și imprescriptibilitate.

În ceea ce privește cel de-al doilea, grup K. Knap precizează că principiul aplicabil este cel potrivit căruia orice utilizare a operei reclamă consimțământul autorului, cu excepția cazurilor când legea dispune altfel, și că interpretarea consimțământului trebuie să fie restrictivă.

Cu privire la cea de a treia categorie, autorul arată că dreptul la remunerație nu depinde de vreun contract și este completat prin dreptul de suită conceput foarte larg. Cu alte cuvinte, dreptul de suită nu este limitat la originalele operelor de artă figurativă, ci poartă asupra originalului oricăror opere, putând fi invocat față de orice dobânditor care, dintr-o transmisiune ulterioară a proprietății originalului, a realizat un profit nejustificat din punct de vedere social. Conținutul acestui drept constă în îndreptățirea autorului (sau a moștenitorului) la o indemnizație echitabilă.

În dreptul unor țări europene, în special în cel francez și german, problemele privind conținutul dreptului de autor au fost axate în jurul așa-numitului drept moral, creație a doctrinei și jurisprudenței franceze și consacrat în legislația mai multor țări (de exemplu Italia și Danemarca), precum și în art.6 bis la Convenției de la Berna, introdus cu prilejul Conferinței de revizuire de la Roma.

⁸ Vezi, K. Knap, *Droit tchécoslovaque d'auteur*, în "Buletin de droit Tchécoslovaque", nr.1-2, 1980, p.34 - 35.

Aşa cum se subliniază în doctrina franceză, nici un aspect al dreptului de autor nu scapă influenţei dreptului moral, a cărui acţiune este atât de puternică încât înlătură aplicarea regulilor de drept comun.

Analizând dreptul moral, H. Desbois⁹, relevă trăsăturile sale caracteristice şi anume:

- el precede drepturile patrimoniale în viaţa juridică;
- le supravieţuieşte;
- exercită asupra lor o influenţă permanentă (prin dreptul de retractare).

Întregul drept de autor este axat, în această concepţie, pe dreptul moral, lucru care se explică prin specificul opere de a fi emanaţia personalităţii autorului. Prerogativele care alcătuiesc dreptul moral aparţin drepturilor personalităţii, situându-se în sfera personalităţii autorului. Aşa se explică caracterul perpetuu, inalienabil şi imprescriptibil al dreptului moral. Prin derogare de la dreptul comun, el este însă considerat transmisibil mortis causa, în anumite limite:

Dreptul moral are un conţinut pozitiv, şi anume dreptul de divulgare şi dreptul de retractare, şi unul negativ - dreptul la paternitatea opere şi inviolabilitatea ei - care se exercită prin reacţie de apărare.

Această distincţie serveşte în general doctrinei ca bază în analiza transmisiunii succesoriale a dreptului de autor. Ea este admisă, în principiu, în limitele determinate de funcţia acestui drept. Ca urmare, unele prerogative vor dispărea. Printre cele pozitive, singura care supravieţuieşte este dreptul de divulgare. Succesorii însă vor exercita această prerogativă în unicul scop de a executa voinţa postumă a autorului. Transmisiunea succesorală operează, aşadar, o metamorfoză a dreptului moral.

Dacă însă autorii sunt de acord în a admite că, în privinţa dreptului de divulgare, succesorii vor trebui să respecte voinţa autorului de a comunica sau nu opera, divergenţele încep când se pune problema de a şti cum se va proceda în cazul când autorul nu

⁹ Vezi, H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, ed.II, Paris, Dalloz, 1966, p.421 - 422.

și-a manifestat voința în nici un sens. Unii autori și unele jurisprudențe admit că autorizarea de publicare trebuie prezumată.

Ceea ce caracterizează sistemul francez este instituirea unui sistem de control al exercitiului dreptului moral după moartea autorului. Este vorba de un control judiciar în caz de abuz manifestat în exercitarea acestui drept (fie că e vorba de folosirea, fie că e vorba de nefolosirea lui), instanța putând fi sesizată, în cazul opărilor postume, de Ministerul Culturii.

În concluzie se poate spune că ideea fundamentală în teoria franceză a dreptului moral este aceea a *interesului operei și personalității autorului*, și nu aceea a interesului general.

Spre deosebire de sistemul dualist francez, în care dreptul moral este net separat de drepturile patrimoniale, subliniindu-se însă preponderența celui dintâi, sistemul german este un sistem monist, în sensul că dreptul moral este un element al dreptului de autor, cu același titlu ca și dreptul patrimonial, cu care are o durată egală; cea stabilită pentru dreptul de autor în ansamblul prerogativelor sale. Consecința acestei concepții este admisibilitatea transmisiunii dreptului de autor moștenitorilor autorului sau persoanelor indicate de acesta cu precizarea că, în persoana succesorului, dreptul moral rămâne același drept absolut și discreționar ca în persoana autorului.

Legea germană, spre deosebire de cea franceză, nu organizează un control al exercitiului dreptului moral după moartea autorului. În doctrină se manifestă însă tendința de a deplasa problema operelor postume pe terenul protecției patrimoniului național (Denkmalschutz) și de a integra dreptul de autor într-un drept al culturii, în care interesele colectivității să fie ținute în seamă¹⁰.

Dacă acesta era până de curând stadiul discuțiilor în problema dreptului moral, în prezent, așa cum am avut ocazia să arătăm¹¹, problema îmbracă aspecte noi, iar dreptul moral capătă o pondere deosebită în societatea informatizată.

¹⁰ Vezi, A. Dietz, "Das droit moral" des Urheber im neuen französischen und deutschen Urheberrechts, München, C.H.Beck'sche, 1968.

¹¹ Vezi, *supra*, Preliminarii, nr.7. Raportul lui A.Dietz la zilele internaționale organizate de Universitatea Stefan Luby din Polonia, în septembrie 1996.

Tentația pe planul doctrinei de a analiza dreptul de autor ca un ansamblu de drepturi economice și procesuale, conferite automat, din momentul creării operei, este din ce în ce mai răspândită în rândul specialiștilor¹².

Vom avea ocazia să analizăm această poziție în cadrul acestui capitol, în legătură cu extinderea dreptului de autor, a *teoriei epuizării* dreptului exclusiv al autorului, teorie elaborată și aplicată în dreptul de proprietate industrială.

2. Drepturile personale nepatrimoniale.

În doctrina română, autorii - pornind de la dispozițiile legii din 1956 - nu au fost întotdeauna de acord asupra conținutului categoriei denumite, în majoritatea doctrinei europene, drepturi morale.

Astfel, C. Stătescu, enumeră ca reprezentând "aspectul personal nepatrimonial al dreptului de autor" următoarele prerogative care sunt strâns legate de personalitatea creatorului și, în consecință, intransmisibile atât prin acte între vii, cât și pentru cauză de moarte¹³:

(a) dreptul de a aduce opera la cunoștința publicului;
(b) dreptul de a fi recunoscut autor sau dreptul la calitatea de autor;

(c) dreptul la inviolabilitatea operei.

Pentru A. Ionașcu¹⁴, consecvent punctului de vedere adoptat cu privire la natura dreptului de autor, drepturile personale nepatrimoniale ale autorului sunt următoarele:

(a) dreptul de a aduce opera la cunoștința publicului;
(b) dreptul de a fi recunoscut autor;
(c) dreptul de a consimți la folosirea operei de către alții și de a cere încetarea actelor de folosire săvârșite de alții fără consimțământul său;

¹² Vezi, M. Rottinger, *L'épuisement du droit d'auteur*, în *Revue internationale du droit d'auteur*, nr. 157, Juillet, 1993.

¹³ Vezi, *op.cit.*, p.47.

¹⁴ Vezi, A. Ionașcu, N. Comșa, M. Mureșan, *Dreptul de autor în Republica Socialistă România*, București, Edit. Academiei, 1969, p.55 - 56.

d) dreptul la inviolabilitatea operei și la folosirea acesteia în condiții potrivite cu natura ei.

Toate aceste drepturi se caracterizează prin faptul că sunt inaccesibile în timpul vieții autorului (inalienabile), netransmisibile la moștenitori și imprescriptibile.

A. Ionașcu face însă o distincție între “dreptul autorului de a fi recunoscut autor și dreptul său la inviolabilitatea operei și la folosirea ei în condiții potrivite cu natura operei, care se transmite, la moartea autorului, uniunii sau asociației respective de creatori ori, în lipsă, organului de stat competent, pe de o parte, și dreptul personal nepatrimonial al autorului de a aduce opera la cunoștința publicului și cel de a consimți la folosirea ei de către alții, pe de altă parte, cu privire la care în lipsa unei dispoziții în lege, ajunge la concluzia dedusă din natura lor, că se sting la moartea autorului”¹⁵.

Pentru Fr. Deak și St. Cărpenu¹⁶, următoarele drepturi personale nepatrimoniale erau recunoscute de legea din 1956 autorului:

a) dreptul de a aduce opera la cunoștința publicului;
b) dreptul de a fi recunoscut ca autor;
c) dreptul de a consimți la folosirea operei de către alții și de a cere încetarea actelor de folosire săvârșite de alții fără consimțământul său;

d) dreptul la inviolabilitatea operei.

În legătură cu opiniile exprimate de autorii la care ne-am referit, se pot face următoarele constatări:

a) Cu o singură excepție, toți autorii citați sunt de acord asupra prerogativelor nepatrimoniale care alcătuiesc dreptul de autor. Numai pentru C. Stătescu, dreptul autorului de a folosi opera (prin reproducere, difuzare, reprezentare etc.) a cărui consecință este aceea de a consimți la folosirea operei de către alții, aparține categoriei drepturilor patrimoniale¹⁷.

¹⁵ Vezi, *Ibidem*, p.106.

¹⁶ Vezi, Fr. Deak, St. Cărpenu, *Drept civil. Contractele speciale. Dreptul de autor. Dreptul de moștenire*, Universitatea din București, 1983, p.339 - 343.

¹⁷ Vezi, *Ibidem*, p.48 - 49.

b) Nici unul dintre autorii citați nu menționează distinct, printre drepturile personale nepatrimoniale, un drept esențial, *dreptul de retractare și modificare*, cu alte cuvinte dreptul autorului, care rămâne stăpân al operei sale, de a o retrage, revenind asupra consimțământului dat la folosirea operei sau de a o modifica, în principiu, oricând¹⁸.

După părerea noastră, dreptul subiectiv al autorului presupune următoarele prerogative cu caracter personal nepatrimonial:

(a) dreptul de divulgare sau dreptul de a aduce opera la cunoștința publicului pentru prima oară;

(b) dreptul de retractare;

(c) dreptul la paternitatea operei sau dreptul la calitatea de autor;

(d) dreptul la respectul integrității operei sau la inviolabilitatea acesteia.

Este de altfel ceea ce prevede expres art.10 din legea actuală (într-o formulare mai analitică).

3. *Dreptul de divulgare.*

Referindu-se la dreptul absolut și discreționar pe care toate legislațiile îl recunosc autorului de a-și aduce opera la cunoștința publicului, de a o "divulga", H. Desbois arată că această putere de decizie a scriitorului și artistului "apare ca un atribut de ordin intelectual și moral prin excelență, pentru că îi permite - este aspectul moral propriu-zis - să păstreze manuscrisul, pe care nu l-a redactat decât pentru el, sau - și este aspectul intelectual - să nu-l publice cât timp opera nu i se va părea corespunzătoare idealului și așteptărilor sale"¹⁹.

Așa cum se subliniază în doctrină, dreptul de divulgare - într-un anumit sens, primul în ordinea cronologică a nașterii

¹⁸ În dreptul nostru punctul de vedere potrivit căruia dreptul de retractare este o prerogativă distinctă a fost susținut de Doru Cosma, *Dreptul autorilor de a-și retrage sau modifica opera*, în Studii și cercetări juridice, nr.1/1972.

¹⁹ H. Desbois, *op.cit.*, p.426.

prerogativelor autorului - are o influență hotărâtoare asupra nașterii drepturilor patrimoniale care, prin exercitarea dreptului de divulgare, devin, din simple expectative, drepturi propriu-zise. H. Desbois vorbește de o *metamorfoză* determinată de exercițiul dreptului de divulgare. "Opera - scrie el - intră într-o altă sferă pentru a împlini destinul trasat de autor. Dar ea nu va înceta să poarte amprenta originii sale: legăturile cu trecutul nu sunt rupte, pentru că dreptul la paternitate și la inviolabilitatea operei sale impune limite exploatării, iar facultatea de retractare este chiar susceptibilă de a-i pune capăt"²⁰.

E. Ulmer, de asemenea, definind dreptul de divulgare ca *drept la prima publicare* a operei, arată că el este în centrul interesului autorului²¹.

Dreptul de divulgare, ca drept personal nepatrimonial este intransmisibil prin acte între vii. Problema transmisiunii sale după moartea autorului se pune, evident, numai cu privire la operele postume, întrucât dreptul de divulgare înseamnă dreptul de primă publicare.

În această privință, s-au exprimat, în dreptul nostru, două puncte de vedere. Pentru A. Ionașcu, dreptul de divulgare, intransmisibil în principiu, nu se poate exercita cu privire la operele postume decât dacă autorul și-a manifestat voința în acest sens. În caz de tăcere din partea autorului va juca *prezumția intenției* de a divulga opera, pentru că operele de creație intelectuală sunt destinate colectivității²².

Observăm de pe acum că acest din urmă argument își pierde valoarea în cazul frecvent al publicării corespondenței inedite.

Cât privește concepția lui M. Eliescu în această problemă, ea ar putea fi astfel rezumată:

- voința expresă sau tacită a autorului privind soarta operelor postume produce efecte după moartea sa;

- în lipsa unei dispoziții legale, această intenție nu poate fi prezumată;

²⁰ *Ibidem*, p.428.

²¹ Vezi, E. Ulmer, *Urheber und Verlagsrecht*, 3 Aufl., Heidelberg, New York, Springer Verlag, 1980, p.210.

²² Vezi, A. Ionașcu, N. Comșa, M. Mureșan, *op.cit.*, p.118 - 119

- în caz de tăcere din partea autorului, dreptul de divulgare trece la moștenitori care, dobândind drepturile patrimoniale, dobândește în mod necesar pe cele nepatrimoniale, fără de care primele nu ar putea fi exercitate²³.

Analizând aceste opinii, sub regimul legii din 1956, arătam că ele conduc la consecințe inadmisibile.

Analiza pe care se baza concluzia la care ajungeam este valabilă și astăzi în măsura în care se sprijinea pe două idei: *respectul datorat personalității autorului și interesul culturii*, interes pe care organizațiile de creatori sunt îndreptățite să-l aprecieze. Concluzia la care ajungeam asigura și respectul drepturilor terților în cazul *operelor postume*²⁴.

Pe de altă parte, soluția propusă nu constituie o ignorare a naturii personale nepatrimoniale a dreptului de divulgare și deci a regulii intransmisibilității lor, întrucât dreptul organizațiilor de creatori, corelativ obligației puse de lege în sarcina lor, este un *drept propriu, originar și nu rezultatul unei transmisii*.

Dimpotrivă, ambele teze analizate mai sus subordonează, în ultimă analiză, drepturile personale nepatrimoniale celor patrimoniale, singurele care se transmit moștenitorilor, *le reduc durată*, ignorând caracterul lor imprescriptibil.

4. Dreptul de retractare.

Dreptul de retractare este contraponderea dreptului de divulgare și consecința directă a caracterului absolut și discreționar al acestuia. El constituie totuși un drept distinct a cărui soartă nu este indisolubil legată de cea a dreptului de divulgare, lucru care apare cu evidență în cazul operelor postume.

Așa cum am arătat, în doctrina noastră, el este tratat de majoritatea autorilor nu ca un drept distinct, ci ca o manifestare a dreptului de divulgare.

²³ Vezi, M. Eliescu, *Transmisivitatea și împărțirea moștenirii în dreptul Republicii Socialiste România*, București, Edit. Academiei, 1966, p.20.

²⁴ Vezi, Y. Eminescu, *Opera de creație și dreptul*, Ed. Academiei, București, 1987, p.93.

A. Ionașcu, pornind de la ideea că autorul își poate exercita "nestingherit" dreptul de divulgare până în momentul încheierii contractului prin care consimte la folosirea operei sale, ridică problema de a ști dacă, odată încheiat contractul, autorul mai poate reveni asupra hotărârii sale de a-și aduce opera la cunoștința publicului²⁵.

Problema se înfățișează, în realitate, sub două aspecte, în măsura în care ea se poate pune înainte de prima publicare, *când opera a fost adusă la cunoștința publicului*.

În ambele cazuri, problema dreptului de retractare nu se pune decât după exercitarea dreptului de divulgare, fie sub forma revenirii asupra consimțământului dat, fie sub forma retragerii operei din circulație sau a modificării ei.

Răspunsul lui A. Ionașcu este că "dreptul autorului de a decide cu privire la aducerea operei la cunoștința publicului persistă în anumite limite, și după încheierea contractului, ceea ce implică dreptul autorului de a reveni în mod justificat asupra hotărârii luate inițial, căci nu se poate concepe ca opera de creație intelectuală care este imaginea autorului, să fie răspândită în public, împotriva voinței sale"²⁶.

După exercitarea dreptului de divulgare și încheierea contractului prin care autorul consimte la publicarea operei sale sau la difuzarea ei în alt mod, A. Ionașcu consideră, așadar, că dreptul de retractare al autorului va fi limitat de principiul forței obligatorii a contractului, în sensul că acesta va trebui să justifice prin temeinicie hotărârea sa²⁷. Sarcina de a stabili dacă motivele retractării sunt sau nu întemeiate revine instanțelor judecătorești care vor decide și asupra eventualelor despăgubiri datorate de autor.

Spre deosebire de autorii la care ne-am referit până acum, Doru Cosma consideră *dreptul de retractare sau modificare a operei* ca o prerogativă distinctă, intrând în compunerea dreptului de autor. Am arătat, mai sus, că acesta este și punctul de vedere adoptat în lucrarea de față. În concepția lui D. Cosma, dreptul de retractare are un triplu fundament:

²⁵ Vezi, A. Ionașcu, M. Comșa, M. Mureșan, *op.cit.*, p.87 - 89.

²⁶ *Ibidem*, p.88.

²⁷ *Ibidem*; vezi, în același sens, Fr. Deak, St. Cărpenu, *op.cit.*, p.340.

- faptul că, "în general, conștiința literară, artistică sau științifică a creatorului de opere nu este un dat imuabil și că judecata de valoare implicită în orice hotărâre de a aduce opera la cunoștința publicului se poate schimba adesea sub impulsul transformărilor ce au loc în structura și suprastructura societății";

- "interesul obștesc de a răspândi în public acele opere care reflectă în mod fidel imaginea autorului ori care corespund viziunii actuale a creatorului lor";

- "năzuința creatorilor de a-și desăvârși opera, năzuință perfect legitimă, uneori obsesivă, chiar tiranică, deși mai totdeauna nobilă și fructuoasă pentru cultură"²⁸.

Astfel fundamentat, dreptul de retragere sau modificare a operei apare ca "un drept *absolut*, fiind opozabil *erga omnes* și impunând ca atare o obligație pasivă universală de abținere de la orice act sau fapt juridic susceptibil de a-l vătăma"²⁹.

Ca o concluzie firească a acestei concepții, D. Cosma consideră dreptul de retractare, ca și dreptul de a aduce opera la cunoștința publicului, ca fiind un drept nesupus cenzurii instanțelor judecătorești cât privește temeinicia motivelor care determină exercitarea sa. Este și concepția pe care o împărtășim în această lucrare.

O ultimă problemă legată de dreptul de retractare este aceea a transmisibilității sau intransmisibilității sale. Ca orice drept personal nepatrimonial, și poate mai mult decât oricare altul, el este intransmisibil prin natura sa.

O privire asupra legislației altor țări ne înfățișează o varietate de reglementare, care însă nu pare a avea consecințe practice importante.

În cadrul Comunității Europene, legislația Franței, a Germaniei și a Italiei cuprind o reglementare expresă a dreptului de retractare. În legislațiile în care nu există o asemenea reglementare, problema se rezolvă potrivit dreptului comun al contractelor³⁰.

²⁸ D. Cosma, *op.cit.*, p.106.

²⁹ *Ibidem*, p.108.

³⁰ Vezi, A. Dietz, *Le droit d'auteur dans la Communauté européenne*, Comission des Communautés européennes, Bruxelles, 1976, p.73 - 74.

Legea franceză recunoaște autorului dreptul absolut și discreționar de retractare, care nu-și găsește o limită decât în abuzul de drept din partea autorului. O obligație de despăgubire a cesionarului pentru cheltuielile efectuate este consacrată de noua lege (L 1 / 21-4). În schimb, legea germană și cea italiană subordonează exercițiul dreptului de retractare existenței unor rațiuni morale justificate.

În ceea ce privește soarta dreptului de retractare după moartea autorului, în Franța și Italia, acest drept este *intransmisibil*, pe când în Germania exercițiul său este limitat (§42). Moștenitorii nu-l vor putea exercita decât dovedind că aceasta a fost hotărârea autorului înainte de moartea sa.

O problemă discutabilă în legătură cu dreptul de retractare este exercițiul său în cazul coautoratului. În aceste cazuri, așa cum am arătat, dreptul de retractare al autorului intră în conflict, pe de o parte, cu dreptul de divulgare al celorlalți coautori, iar pe de altă parte, cu principiul forței obligatorii a contractelor.

A. Ionașcu respinge ideea că în aceste cazuri "dreptul discreționar al autorului retractant" ar trebui să cedeze în fața dreptului de divulgare al celorlalți coautori și în fața principiului forței obligatorii a contractului, căci aceasta ar însemna ca opera sa să poată fi publicată în cadrul operei comune, chiar împotriva voinței sale. Soluția propusă este aceeași ca în cazul autorului unic, adică subordonarea dreptului de retractare existenței unor motive justificate, care vor fi *apreciate*, în caz de conflict, de instanțele judecătorești³¹.

Soluția ni se pare singura posibilă atât în cazul operelor comune divizibile, cât și al celor indivizibile. Evident că dreptul de retractare va putea fi mai ușor de exercitat în cazul operelor comune divizibile, pentru că retragerea contribuției unui coautor este, în cazuri mai rare, de natură a aduce atingere intereselor justificate ale celorlalți coautori.

Doru Cosma propune o soluție întrucâtva diferită. El respinge ideea admisibilității exercitării necondiționate a dreptului de retractare în cazul operei comune *indivizibile*. Dreptul de retractare va

³¹ Vezi, A. Ionașcu, N. Comșa, M. Mureșan, *op.cit.*, p.89.

putea fi exercitat în aceste cazuri numai dacă prin aceasta nu s-ar aduce o atingere intereselor celorlalți coautori³².

Între cele două puncte de vedere expuse există, pe plan teoretic, o deosebire esențială. În teza lui A. Ionașcu, *aprecierea* dreptului de retractare se face din punctul de vedere al celui care îl exercită pentru a se vedea dacă *exercițiul este justificat sau abuziv*. Această poziție corespunde naturii precum și fundamentului juridic și social al dreptului de retractare. În teza lui D. Cosma, criteriul este căutat (pentru operele indivizibile) în eventuala *atingere adusă intereselor celorlalți coautori*, adică în existența unui prejudiciu. În practică, nu credem că aplicarea uneia sau alteia din aceste concepții ar conduce la soluții diferite.

Cum se pune însă problema în cazul operelor colective?

Înainte de a situa problema în dreptul nostru, o incursiune în dreptul comparat ni se pare necesară.

O primă surpriză ne-o oferă dreptul francez, care, așa cum s-a putut constata, este poate cel mai consecvent în respectarea prerogativelor care alcătuiesc dreptul moral al autorului. Or, așa cum observă H. Desbois, autorii care colaborează la realizarea filmului cinematografic par să fie "livrați la dispoziția producătorului, legați de mâini și de picioare"³³. Explicația dată de majoritatea doctrinei consistă în investițiile importante pe care le reclamă realizarea unui film și efectele dezastruoase pe care un exercițiu discreționar al dreptului de retractare le-ar avea în aceste cazuri. După această constatare, interpretând dispozițiile legii în conformitate cu spiritul ei, H. Desbois separă două faze în realizarea filmului: faza de elaborare și faza de exploatare. Majoritatea doctrinei a preluat această distincție.

În faza de elaborare, el ajunge la concluzia că unele prerogative ale dreptului moral sunt retrase celor ce colaborează la realizarea unui film. Astfel, autorul care dintr-un motiv sau altul își întrerupe colaborarea, este obligat să accepte înlocuirea lui, fără a putea protesta împotriva alegerii celui care va continua aportul său neterminat. Cu toate acestea, Desbois ajunge să facă o distincție. El este de părere că ori de câte ori "coautorii" constată, în faza de

³² Vezi, *op.cit.*, p.116.

³³ *Op.cit.*, p.72 (Analiza se bazează pe dispozițiile atunci în vigoare).

colaborare, o deviere pe care o consideră inadmisibilă, ei nu mai sunt obligați să urmeze noile indicații sau să se retragă abandonând contribuțiile lor neterminate. Autorul propune, în aceste cazuri, încredințarea rezolvării conflictului ivit instanței de arbitraj profesional.

După H. Desbois, cu toate că în dreptul francez retractarea este lăsată la liberul arbitru al autorului, în cazul operei cinematografice exercițiul retractării este condițional de caracterul ei *circumstanțiat și motivat*³⁴.

Pe aceeași linie, G.Lyon-Caen și P.Lavigne³⁵ arată că "doctrina contemporană, ținând seama de servituțiile și exigențele inerente colaborării cinematografice" admite că "anumite concesiuni pot fi impuse coautorilor pentru a ajunge la terminarea filmului" și adaugă: "creația cinematografică comportă, pentru a relua formula utilizată de tribunalul din Bordeaux, într-o hotărâre din 15 ianuarie 1951, riscuri acceptate de cei care participă la ea".

Din momentul în care însă filmul este terminat, "el devine o operă intangibilă într-un dublu sens: 1) este prea târziu pentru coautori să mai ceară o modificare...; 2) este prea târziu pentru producător pentru a mai cere vreo modificare sau suprimare"³⁶.

Doctrina este de acord că filmul trebuie considerat încheiat în momentul în care prima copie-standard a fost stabilită și montată de comun acord între "coautori" și producător.

Pe această bază, doctrina este, de asemenea, de acord că fiecare dintre participanți își conservă, în perioada care urmează terminării filmului (perioada de exploatare), dreptul la paternitate și inviolabilitatea operei, dar este împărțită cu privire la soarta dreptului de retractare.

Unii autori se pronunță categoric împotriva recunoașterii acestui drept. G.Lyon-Caen, de pildă, consideră că data montării definitive a negativului-standard este de o importanță capitală, pentru că din acest moment *dispare dreptul de retractare*, iar opera devine intangibilă. "Din acest moment - scrie el - dreptul moral va lua o altă

³⁴ Vezi, *op.cit.*, p.73.

³⁵ Vezi, *Traité théorique et pratique du droit du cinéma français et comparé*, vol.I, Paris, L.G.D.J., 1957, P.333-334.

³⁶ Vezi, *Ibidem*, p.339

fizionomie"; "el nu se va mai putea exercita decât sub dublul aspect al dreptului la paternitate și al dreptului la inviolabilitatea operei"³⁷.

Exercițiul dreptului de retractare îmbracă unele aspecte conflictuale și în cazul *operei de artă plastică*. Într-adevăr, dată fiind natura acestora, de a fi inseparabile de suportul lor material, dreptul de retractare al autorului poate veni în conflict nu numai cu forța obligatorie a unui eventual contract de comandă sau de cesiune, dar și cu dreptul *absolut* și opozabil *erga omnes* al proprietarului suportului moral al operei.

În primul caz, soluția admisă este - așa cum explică H.Desbois - aceea care decurge din libertatea de decizie a artistului, pe care acesta o păstrează chiar în cazul în care a încheiat un contract și, drept urmare, și-a asumat în cazul comenzii o dublă obligație: aceea de *a face* și aceea de *a da*³⁸. Asemenea oricărui autor, artistul păstrează dreptul de retractare, putând refuza livrarea unei opere care nu i se pare o reflectare fidelă a personalității sale. Regula este aplicabilă nu numai contractelor de comandă, dar și celor care au ca obiect reproducerea unei opere, cu precizarea că autorul retractant va datora despăgubiri cocontractantului său. În aceste cazuri, însă, s-a mai pus și problema că autorul va fi îndreptățit să vândă opera, fie după unele modificări care să-l satisfacă, fie chiar fără nici o modificare. Majoritatea autorilor înclină să-i recunoască acest drept.

Dar, așa cum arătam, exercițiul dreptului de retractare poate veni în conflict cu dreptul de proprietate al deținătorului suportului material. După părerea lui H.Desbois, chiar în sistemul individualist francez, în lipsa unei reglementări exprese nu s-ar putea impune proprietarului suportului material îngrădiri exorbitante ale dreptului său, care să ducă, în ultimă analiză, la distrugerea sau scoaterea din circulație a operei de artă. Este interesant să arătăm argumentul care stă la baza acestei concluzii în care intervine, în realitate, luarea în considerare a interesului colectivității. Deși, scrie H.Desbois, drepturile autorilor "sunt amenajate în interesul creatorilor, nu al colectivității, este firesc să fie primite mai favorabil acele manifestări

³⁷ Vezi, *Le Cinéma dans la Convention de Berne*, Geneva, BIRPI, 1960, p.21.

³⁸ Vezi, *op.cit.*, p.450-451.

ale dreptului moral care tind la conservarea și reproducerea operei decât acelea care au ca scop distrugerea sau chiar neutralizarea ei"³⁹.

Puținele jurisprudențe existente în această problemă n-au abordat-o decât oarecum indirect⁴⁰. Se citează, astfel, o hotărâre a Tribunalului civil de Sena, din 15 noiembrie 1927, confirmată de Curtea de Apel din Paris, la 6 martie 1931, în care se pune problema unui drept de ocupație asupra fragmentelor aruncate ale unei picturi. Recunoscând dreptul de proprietate al celui care a cules fragmentele, Curtea de Apel a precizat, în decizia sa, că această apropiere "nu privează pe pictor de dreptul său asupra operei; că dacă el continuă să considere că tabloul său nu trebuie să fie pus în circulație, el se poate opune la reconstituirea acestuia sau chiar să ceară să fie distrus"⁴¹. Într-o altă speță, problema s-a pus în cadrul comunității de bunuri a soților (cazul Bonnard), iar Curtea de Casație franceză s-a pronunțat în sensul că soțul-autor are dreptul să-și modifice opera, să o termine și chiar să o distrugă, cu condiția de a nu o face într-un scop vexatoriu față de celălalt⁴².

În dreptul nostru, problema a fost analizată de D. Cosma, care consideră că deși "autorii de opere plastice pot simți imboldul de a-și retrage sau modifica opera, totuși ei nu-și mai pot exercita acest drept după ce, considerând opera pe deplin elaborată, au predat-o dobânditorului, care a acceptat-o. Soluția contrară ar constitui o nesocotire a dreptului de proprietate, pe care legea nu o autorizează"⁴³.

În sprijinul acestei soluții ni se pare că s-ar mai putea aduce și argumentul bazat pe un raționament *a fortiori*, în legislațiile care nu recunosc autorului - asemenea legii române din 1956 - în cazul operelor plastice, dreptul de suită recunoscut de alte legislații.

Spre deosebire de alte prerogative personale nepatrimoniale a căror soartă, după moartea autorului, mai este obiect de discuție,

³⁹ *Op.cit.*, p.459.

⁴⁰ Vezi, o analiză amplă și sistematică a jurisprudenței la A. Dietz, *Das Droit moral des Urhebers im neuen französischen und deutschen Urheberrecht*, p.76 și urm.

⁴¹ Vezi, *Ibidem*.

⁴² Vezi, "Gazette du Palais", 1957, 56.

⁴³ *Op.cit.*, p.113.

doctrina este în general de acord, cu privire la *dreptul de retractare*, să considere că acest drept *dispare odată cu moartea autorului*.

5. *Dreptul la paternitatea operei.*

Dreptul la paternitatea operei sau dreptul la calitatea de autor se întemeiază pe necesitatea de a respecta *legătura firească* dintre creator și opera sa⁴⁴.

Dreptul la paternitatea operei îmbracă un aspect pozitiv, care constă în dreptul autorului de a revendica oricând calitatea de autor, și un aspect negativ - dreptul de a se opune la orice act de contestare a acestei calități din partea unor terți.

Aspectul pozitiv al dreptului la paternitatea operei implică și dreptul autorului la nume, adică dreptul de a decide dacă opera va fi adusă la cunoștința publicului sub numele său, sub un pseudonim sau fără indicare de nume; poate reveni oricând asupra acestei hotărâri și publica opera sub numele său.

Numele autorului, dacă acesta a decis publicarea operei sub numele său, trebuie indicat de cesionarul dreptului de reproducere, reprezentare, executare sau difuzare în alt mod al operei, pe coperta operei publicate în volum separat, la începutul sau sfârșitul celor publicate în culegeri sau periodice, pe programe, afișe și orice materiale publicitare. În cazul *operelor derivate* este obligatorie și indicarea numelui autorului operei originale. Obligația de indicare a numelui există și în cazurile în care, potrivit legii, opera sau fragmente din ea pot fi folosite fără consimțământul autorului.

Voința autorului cu privire la modul de a scrie numele trebuie respectată întocmai (cu prenumele întreg, cu inițială etc.). Nerespectarea voinței autorului în legătură cu numele va constitui, adesea, nu numai o încălcare a dreptului la nume, dar și a dreptului la calitatea de autor.

În cazul, însă, când un terț publică o operă proprie sub numele altuia (de obicei, un autor cunoscut) nu ne vom afla în fața unei încălcări a dreptului la calitatea de autor, ci a unei încălcări a dreptului personal nepatrimonial la nume.

⁴⁴ Vezi. A.Dietz, *Le droit d'auteur dans la Communauté européenne*, p.75.

În cazul operelor de artă plastică purtând semnătura autorului, deținătorul suportului material nu are dreptul să șteargă sau să înlăture semnătura iar reproducerile obiectului trebuie să poarte mențiunea numelui artistului creator al operei originale.

Dreptul la calitatea de autor și dreptul la nume nu ridică probleme speciale în cazul *operelor comune*. Toți creatorii beneficiază de aceste drepturi. Soluția este aceeași în cazul *operelor colective*, pentru fiecare, din participanții la realizarea operei colective, cărora legea le recunoaște un drept de autor distinct.

Dreptul la calitatea de autor nu intră însă în compunerea dreptului de autor pe care legea îl recunoaște persoanelor juridice, fiind incompatibil cu natura acestora.

Dacă, în ceea ce privește dreptul la paternitatea operei, diferitele legislații prezintă o anumită uniformitate, aceasta încetează în momentul în care se pune problema transmisibilității sale.

Mai înainte ca legea franceză din 1957 să rezolve expres această problemă în sensul intransmisibilității, au fost autori care au susținut că numele creatorului și paternitatea operei pot forma obiectul licit al unui contract, dacă intenția părților nu contravine ordinii publice. În sprijinul acestei opinii s-a adus și argumentul că simplul fapt al creării operei nu este suficient pentru a lega opera de personalitatea autorului și că ar fi necesar un al doilea act, și anume publicarea sub numele autorului⁴⁵.

Dreptul la paternitatea operei face parte din categoria prerogativelor a căror supraviețuire după moartea autorului este necontestată. Jurisprudența franceză s-a pronunțat încă în secolul trecut în acest sens, într-un proces celebru privitor la publicarea de către un editor, Lerouge, a unor memorii abuziv atribuite lui Fouché, duce de Otrante, ministru al lui Napoleon⁴⁶.

⁴⁵ Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, p.480-481.

⁴⁶ Vezi, Gérard Gavin, *Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence et la législation française*, Paris, Dalloz, 1960, p.123.

6. Dreptul la inviolabilitatea operei.

Printre prerogativele personale nepatrimoniale ale autorului figurează și dreptul la inviolabilitatea operei și la folosirea ei în condiții potrivit cu natura operei.

Dreptul la inviolabilitatea operei este denumit, în doctrină și în unele legislații, drept la respectul sau integritatea operei. Prin acest drept se înțelege prerogativa autorului de a face cunoscută opera sa în forma hotărâtă de el și, ca urmare, inadmisibilitatea oricăror suprimări, modificări sau completări fără acordul autorului.

Majoritatea legislațiilor naționale europene asigură prin consacrară acestui drept protecția operei împotriva oricăror modificări care ar constitui o atingere adusă onoarei, reputației sau altor interese ale autorului. Legea franceză și belgiană garantează în această privință, autorului, o protecție absolută.

Dreptul la inviolabilitatea operei înseamnă inadmisibilitatea oricăror modificări ale operei, atât a celor care ar fi săvârșite de cesionarii dreptului de reproducere sau difuzare în alt mod, cât și în cazul utilizărilor numite libere sau al licențelor legale. Astfel, de exemplu, citarea de opere străine nu este licită decât dacă fragmentul din opera citată este reprodus fidel și într-un context care să nu-i denatureze sensul.

Cu drept cuvânt însă, doctrina arată că, în cazul anumitor forme de folosire a operei, autorul care și-a dat consimțământul la ele a acceptat implicit și modificările care sunt indisolubil legate de acel mod de folosire a operei. Este, de exemplu, cazul adaptărilor⁴⁷. Consimțind la adaptarea operei sale (de exemplu, a unui roman, pentru scenă sau ecran), autorul a acceptat pe cale de consecință și transformările cerute de natura diferită a operei derivate, de trecerea de la un gen la altul.

Problema întinderii dreptului adaptatorului nu este totdeauna ușor de rezolvat. Se citează cazul adaptării romanului lui Pierre Boullez, *Le pont sur la rivière Kwai*, pentru elaborarea unui scenariu de film. Spre deosebire de roman, și este motivul care a determinat

⁴⁷ Nu toate operele derivate sunt în această situație. Presupunția nu se aplică, de exemplu, antologiilor și culegerilor.

procesul, filmul avea un happy-end. Dificultățile se nasc în general din faptul că adaptarea însăși este o operă de creație, care poartă amprenta personalității autorului ei.

Tot astfel, acceptarea colaborării la o *operă comună* sau la realizarea unei *opere colective* implică acceptarea unei coordonări a contribuțiilor individuale.

Chiar în dreptul francez, care atribuie un caracter absolut dreptului la inviolabilitatea operei în cazul operei cinematografice, de exemplu, doctrina consideră că "exercițiul anarhic" al unor prerogative morale individuale este incompatibil cu natura operei⁴⁸.

Problema inviolabilității *operei* se impune, cu o gravitate deosebită, în cazul operelor *de artă plastică*, în raporturile dintre autor și proprietarul suportului material (identificat cu opera). Aceasta explică și numărul relativ mare de procese în acest domeniu.

În conflictul între dreptul la integritatea operei și dreptul de proprietate al deținătorului ei se recunoaște atât *dreptul autorului de a avea acces la operă* în vederea reproducerii ei, cât și interdicția pentru proprietarul originalului de a-l deteriora sau distruge. Un proces interesant a fost determinat de încercarea proprietarului de a vinde unul singur din cele 6 panouri ale unui frigider, decorat de Bernard Buffet. Curtea de Apel din Paris, în decizia din 30 mai 1962, observă că nimic nu împiedică pe proprietar "să speculeze opera pe care a achiziționat-o, dar el nu o poate face decât respectându-i integritatea; a desprinde un fragment din acea operă, în condițiile date, constituie un exercițiu abuziv al dreptului său⁴⁹". Respingând recursul împotriva acestei decizii, la 6 iulie 1965, Curtea de Casație, și mai categorică, se întemeiază pe considerentul că "dreptul moral care aparține autorului unei opere artistice îl autorizează să vegheze, după divulgarea ei, ca opera să nu fie denaturată sau mutilată"⁵⁰.

Trebuie să semnalăm că aceste jurisprudențe reprezintă un reviriment față de poziția anterioară a instanțelor franceze⁵¹.

⁴⁸ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.104.

⁴⁹ Apud H.Desbois, *op.cit.*, p.499-500.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Vezi, A.Desbois, *La conception française du droit moral de l'auteur*, în *Mélanges en l'honneur de Jean Dabin*, vol.II. Paris, Sirey, 1963, p.534.

În legătură cu operele de artă plastică expuse în piețele publice s-a discutat problema unor limite firești ale dreptului autorului la inviolabilitatea operei. Astfel, H. Desbois observă că, pe de o parte, este necesar să se țină seama de eventualele rațiuni de interes social care pot cere deplasarea acestor opere, iar pe de altă parte, mai ales în cazul cel mai frecvent al statuilor unor personalități ale vieții publice, de faptul că artistul nu putea ignora "versatilitatea sentimentelor publicului și precaritatea deputaților"⁵².

În toate cazurile, însă, dreptul administrației se reduce în aceste situații, după părerea majorității autorilor, la deplasarea operei și nu include pe acela de a o distruge.

Jurisprudența noastră⁵³ a avut ocazia să se pronunțe în problema restaurării unei opere de artă. Astfel, Colegiul civil al Tribunalului Suprem, în decizia nr. 815 din 17 mai 1967, consideră că opera de artă, ca rezultat al inteligenței artistice, originalității și îndemnării creatorului ei, are un caracter de unicitate și nu poate fi supusă unei restaurări fără acordul artistului care a creat-o. În cazul când opera a fost deteriorată, fără a fi compromisă integral, autorul ei are dreptul să procedeze el însuși la refacerea lucrării, restabilind astfel identitatea ei artistică inițială. În acest caz el este îndreptățit să primească de la persoana care a deteriorat opera de artă echivalentul muncii de creație depuse, apreciată după criteriile de remunerare a dreptului de autor, întrucât nu efectuează o simplă activitate de restaurare, ci reface parțial procesul artistic de elaborare a operei.

Dacă restaurarea operei deteriorate nu este posibilă, lucrarea fiind compromisă total, autorul trebuie să fie despăgubit în întregime.

Vom mai aminti două jurisprudențe devenite celebre, care ne vor permite să vedem cum au aplicat instanțele principiul inviolabilității, în cazul *suprimărilor* și în acela al *modificărilor*. Cunoscutul pictor F. Léger a fost angajat să facă machetele decorului pentru opera Bolivar, realizată de Darius Mihaud (muzica), Madeleine Mihaud (libretul) și J. Supervielle (textele). Era vorba de 12 machete, corespunzând celor 12 tablouri în care se desfășura opera. După premiera operei, într-una din reprezentațiile următoare,

⁵² *Ibidem*, p.503.

⁵³ Vezi, Revista română de drept, nr.10, 1967, 116.

F. Léger constată că unul din tablouri (traversarea Anzilor), a fost suprimat (împreună cu scena corespunzătoare). Considerându-se coautor al operei modificate fără consimțământul său, F. Léger s-a adresat Tribunalului civil de Sena, care la 15 octombrie 1954 a respins pretențiile sale de coautorat pe considerentul că opera fusese terminată în 1943, iar decorurile i-au fost încredințate lui Léger în 1948. În consecință, el nu era îndreptățit să protesteze împotriva suprimării unei scene întregi (și a decorului corespunzător) pentru că această modificare era un exercițiu al dreptului moral al coautorilor. În schimb, Tribunalul a obligat pe autori să menționeze în program, în dreptul numelui lui Léger, ca autor al decorurilor, că decorul reprezentând traversarea Anzilor a fost suprimat ca urmare a suprimării scenei corespunzătoare. Considerentul care a stat la baza acestei soluții era că, pentru Léger, ansamblul decorurilor reprezenta o unitate⁵⁴.

Jurisprudența a mers pe aceeași linie și în cazul modificărilor prin adaosuri sau adjecțiuni. Astfel, Curtea din Paris, la 2 aprilie 1959, a considerat inadmisibil faptul de a prezenta în reluare filmul mut *Kid*, al lui Chaplin, adăugându-i un acompaniament muzical care, "acționând într-un anumit mod asupra sensibilității spectatorului este susceptibil ... să-i transforme profund impresiile"⁵⁵. Soluția a fost în același sens în cazul dublajului neautorizat al unui actor.

Dreptul la respectul integrității operei este susceptibil de a da naștere unor probleme în cazul adaptării de opere preexistente în cinematografie. Unele conflicte se pot naște între autori și producători de filme în legătură cu întinderea și limitele acestui drept. Ocupându-se de aceste probleme, G. Michaelides - Nouaros ajunge la concluzia că soluția trebuie căutată în principiul bunei credințe în raporturile contractuale. În lumina acestui principiu, el ajunge la formularea următoarelor reguli:

⁵⁴ Vezi, *Revue internationale du droit d'auteur*, nr.VI, 1955, principiul 1146 și urm.

⁵⁵ Apud H. Desbois, *op.cit.*, p.487; vezi numeroasele jurisprudențe (procesul Prévert, v.Camé, Prévert v. Grimault, Léo Ferré etc), apud A.Diez, *op.cit.*, p.96 și urm.

a) autorul, cedând dreptul de adaptare cinematografică a operei sale, este presupus a fi consimțit la toate modificările impuse de nevoile tehnice ale cinematografiei;

b) orice modificare a operei trebuie supusă aprobării autorului, înainte de turnarea filmului;

c) autorul păstrează dreptul de a se opune la modificările prejudiciabile onoarei și reputației sale⁵⁶.

Convenția de la Berna, prin introducerea art.6, privitor la dreptul moral al autorului, prevede la pct.1 că autorul, chiar după cedarea drepturilor sale patrimoniale, păstrează dreptul de a se opune oricărei deformări, mutilări sau altei modificări a operei sale, sau oricărei atingeri aduse integrității acesteia *păgubitoare onoarei sau reputației sale*. Soluția Convenției de la Berna a fost adoptată de majoritatea legislațiilor.

H.Desbois, arătând că în această concepție instanțele sunt chemate să aprecieze dacă atingerile aduse operei sunt sau nu de natură a aduce prejudicii onoarei sau reputației autorului, se întreabă după ce criteriu se vor conduce acestea în aprecierea lor⁵⁷.

Autorii sunt în general de acord asupra *modificărilor permise cesionarului*. Acesta va putea corecta erorile de ortografie, punctuație, sintaxă, dar nu are dreptul de a corecta stilul. Întinderea dreptului de modificare al cesionarului este și în funcție de *natura operei*. Astfel, se recunoaște, pentru cazul lucrărilor științifice, dreptul de a corecta inexactitățile flagrante sau, în cazul unor lucrări informative care apar în ediții succesive (ca, de exemplu, dicționarele enciclopedice), dreptul de actualizare a textului inițial.

În schimb, în lucrările de imaginație, dreptul de intervenție al cesionarului este strict limitat la operațiile amintite mai sus.

În dreptul nostru, de regulă, generală vom sublinia caracterul *absolut și inalienabil* al dreptului la integritatea operei. Această regulă obligă pe cesionarii dreptului de folosire a operei să-și exercite drepturile lor ținând seama în primul rând de natura operei.

⁵⁶ *Sur deux propositions concernant la protection internationale du droit moral de l'auteur*, în "Revue hellénique de droit international", 1967, p.30.

⁵⁷ Vezi, H. Desbois, *op.cit.*, p.489.

Potrivit acestei reguli se vor rezolva, credem, și eventualele conflicte între drepturile autorului operei originale și cele ale autorului unei opere derivate.

7. *Inalienabilitatea drepturilor personale nepatrimoniale.*

La capătul trecerii în revistă a prerogativelor personale nepatrimoniale ale autorului, considerăm necesară o sinteză a regimului acestor prerogative care, după cum s-a putut vedea, deși inalienabile, comportă unele derogări de la acest principiu și unele restricții în exercitarea lor.

Nu este lipsit de interes în această ordine de idei să reamintim analiza făcută de G. Michaelides - Nouaros, în dreptul comparat⁵⁸.

Observăm, în prealabil, că în concepția care ni se pare justă a acestui autor, dreptul "moral" de autor nu poate fi asimilat, *sub toute aspectele*, cât privește natura sa, cu așa-numitele drepturi ale personalității, conținutul său fiind mai larg decât al acestora din urmă. Numai așa se explică (și este o idee care ni se pare că trebuie reținută) că dreptul "moral" de autor protejează pe autor nu numai împotriva atingerilor aduse operei, care ar putea fi prejudiciabile onoarei sau reputației sale, dar și împotriva oricărei atingeri aduse operei, chiar dacă n-ar fi prejudiciabilă onoarei sau reputației autorului.

Această distincție explică în realitate, după părerea autorului⁵⁹, regimul diferit al prerogativelor care alcătuiesc dreptul moral, în special cât privește inalienabilitatea lor.

Din acest punct de vedere, tabloul pe care îl oferă dreptul comparat învederează existența unei serii de derogări de la dreptul la inviolabilitatea operei și chiar de la dreptul la paternitatea ei.

⁵⁸ Michaelidés - Nouaros, *La question de l'inaliénabilité du droit moral de l'auteur en droit comparé*, în "Revue hellénique de droit internationale", nr.3, 1953, Atena, p.3-16.

⁵⁹ Acest punct de vedere este, așa cum ne arată autorul (*ibidem* p.9) și acela al lui Valerio de Sanctis, care separă prerogativele negociabile de cele care nu sunt negociabile.

Iată care sunt derogările de la dreptul la inviolabilitatea operei:

(a) modificările acceptate de autor după efectuarea lor și chiar cele acceptate anticipat, cu condiția de a nu fi prejudiciabile onoarei și reputației scriitorului;

(b) modificările impuse de buna-credință (este, de pildă, cazul actualizărilor);

(c) operele colective⁶⁰ cu privire la care acceptarea anticipată a oricăror modificări este valabilă;

(d) operele cinematografice, cu privire la care se recunoaște producătorului dreptul de a proceda la modificările necesare adaptării cinematografice;

(e) operele de arhitectură, al căror autor nu se poate opune la modificările necesare în cursul realizării operei.

Cu privire la *inalienabilitatea dreptului la paternitatea operei* autorul citat semnalează următoarele derogări:

(a) în cazul *operele colective* se consideră valabilă acceptarea anonimului prin renunțarea definitivă la numele de autor, iar în cazul redactorilor de ziare, anonimul este chiar impus de unele legislații (ca, de pildă cea italiană);

(b) în unele țări se recunoaște anumitor organizații (de exemplu, academiilor) un drept original asupra operelor publicate de ele, fără indicarea adevăratului autor;

(c) jurisprudența unor țări declară valabile contractele de comandă prin care o persoană încredințează altuia crearea unei opere, care să fie publicată sub numele celui care a făcut comanda.

Pe lângă aceste *derogări*, în dreptul de autor al diferitelor țări se cunosc și unele *restricții* în exercitarea dreptului de divulgare și de retractare. Ele privesc *operele comune*, pentru a căror *modificare* va fi necesar acordul tuturor coautorilor și cu privire la care un coautor nu poate refuza *divulgarea* fără motive temeinic justificate.

G. Michaelides - Nouaros, analizând aceste derogări și restricții, ajunge la concluzia că ele au fost admise fie în scopul *de a servi nevoile societății și ale culturii*, fie pentru că importanța lor este minimă, astfel încât nu ating *interesele culturii*. El propune ca aceste

⁶⁰ Este vorba, în terminologia internațională de ziare, reviste, enciclopedii etc.

rațiuni să servească drept criteriu jurisprudenței atunci când va avea de rezolvat problema validității unor contracte care comportă o înstrăinare sau restrângere a prerogativelor personale nepatrimoniale ale autorului⁶¹.

Am avut ocazia în "Preliminarii" să evocăm actualitatea drepturilor morale și a protecției lor în actuala societate informatizată.

Am amintit cu acest prilej comunicarea lui A.Dietz, din septembrie 1996, de la Universitatea Stephan Luby din Slovacia.

În remarcabila sa sinteză a situației actuale a dreptului de autor, A.Dietz rezumă cele două trăsături caracteristice ale stadiului actual al acestei evoluții.

"Ambivalența problemei protecției dreptului personal al autorului" în "lumea digitală modernă" conduce la următoarele constatări:

Pe de o parte, protecția drepturilor autorului este resimțită ca o piedică în activitatea producătorilor în domeniul "multi media", dat fiind că tendința acestora este de a trata operele anterior protejate ca simplu material pentru industria informațională și culturală; pe de altă parte, apare primejdia ușurinței de manipulare, modificare și falsificare a operelor fără a lăsa urme.

Pentru moment, autorul vede o soluție imediată în reacția promptă a autorilor prin recurgerea la instanțele judecătorești și restabilirea ponderii anterioare a soluțiilor jurisprudențiale, devenite în prezent extrem de rare din cauza pasivității sau mai exact desemnării titularilor de drepturi.

8. Drepturile patrimoniale.

Și în ceea ce privește determinarea prerogativelor patrimoniale ale dreptului de autor vom constata unele diferențe de opinii între autorii care s-au ocupat de aceste probleme.

Nu vom intra în controversele legate de diferitele propuneri de clasificare.

⁶¹ Vezi, G. Michaelidés - Nouaros, *op.cit.*, p.15.

Ne vom mărgini doar, în cele ce urmează, să ne ocupăm de dreptul autorului de a folosi opera și de a dispune de ea, sau de dreptul *autorului de valorificare a operei*.

În ceea ce privește dreptul la reparație în caz de folosire fără drept a operei considerăm că nici nu este cazul să fie transformat într-o prerogativă în compunerea dreptului de autor. El este o regulă de răspundere civilă care intervine în toate cazurile de încălcare a unor drepturi recunoscute de lege.

9. Dreptul de valorificare a operei.

Sub acest titlu vom analiza dreptul exclusiv al autorului de a folosi opera și de a dispune de ea.

În unele legislații, acest drept este denumit drept exclusiv de exploatare a operei. Art.13 din legea română în vigoare se referă la "utilizarea sau exploatarea unei opere".

Dreptul de valorificare a operei se exercită prin:

- a) reproducere și difuzare;
- b) reprezentare, executare;
- c) orice alt mod de folosire licită a operei.

Reproducerea este fixarea materială a operei prin orice procedee care permit comunicarea ei publicului în mod indirect, spre deosebire de reprezentare sau executare, care este un mod de comunicare directă a operei. H.Desbois⁶² arată că, în cazul reproducerii, terții vin în contact cu opera prin intermediul ediției mute (editarea unui roman, piese, partituri etc.) sau sonore (înregistrare fonografică). În cazul reprezentării este vorba, în schimb, de perceperea directă a interpretării unei opere dramatice, coregrafice etc.

Într-o altă clasificare se distinge dreptul autorului de a-și valorifica opera sub o formă corporală (ceea ce înseamnă prin reproducere, punere în circulație și expunere) și sub o formă incorporală (ceea ce înseamnă prin recitare, executare, reprezentare,

⁶² Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, p.262 și 294.

prezentare, prin radiodifuziune, cu ajutorul unui suport vizual sau auditiv)⁶³. Este clasificarea consacrată în doctrina germană⁶⁴.

Reproducerea este subordonată consimțământului autorului, independent de procedeul utilizat și de scopul lucrativ sau nelucrativ urmărit. Aceste procedee pot fi dintre cele mai diferite, și anume: tiparul, dactilograficarea, desenul, gravura, mulajul, fotocopia, fotografia, microfilmul, înregistrarea mecanică, cinematografică sau pe bandă magnetică etc. Reproducerea poate îmbrăca și forma folosirii de semne convenționale, ca în cazul stenografiei sau scrierii Braille.

S-a discutat problema dacă reproducerea trebuie să țină de același domeniu ca originalul pentru a putea fi calificată ca atare. Răspunsul doctrinei și jurisprudenței este, în general, negativ. H.Desbois citează însă o jurisprudență a Tribunalului corecțional din Casablanca, care a considerat că nu există reproducere și deci consimțământul autorului nu este necesar, în ipoteza în care o operă cu trei dimensiuni, și anume un monument arhitectural, este fotografiată și deci, "reprodusă" în două dimensiuni. Dar Curtea de Apel din Rabat a infirmat, la 12 decembrie 1955, această hotărâre⁶⁵.

O distincție care dobândește din ce în ce mai multă importanță este aceea care se face între reproducerea pentru uz personal și reproducerea pentru uz public. Regula aplicabilă este că, odată opera divulgată, autorul nu se poate opune la reproduceri efectuate exclusiv pentru uz personal. Uzul personal este restrâns la uzul în cercul familiei și exclude ideea de uz colectiv (de către o asociație sau chiar un grup neorganizat). Doctrina și jurisprudența ne dovedesc însă că determinarea "cercului de familie" nu este ușoară, întrucât vom regăsi interpretări restrictive în care cercul de familie este limitat la rude și interpretări extensive care merg de la sfera persoanelor care se frecventează în mod obișnuit, până la membrii aceleiași asociații.

Reproducerea pentru uz public fără consimțământul autorului este restrânsă, independent dacă este vorba de o reproducere

⁶³ Vezi, A.Dietz, *Le droit d'auteur dans la Communauté européenne*, p.82.

⁶⁴ Vezi, E.Ulmer, *op.cit.*, p.228 și urm.

⁶⁵ Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, p.270.

în scop de vânzare sau de o reproducere în scopuri profesionale, ca de exemplu, în scopuri publicitare.

Colegiul I civil al Tribunalului Capitalei, prin decizia nr.1726 din 1956, s-a pronunțat în acest sens, stabilind că drepturile de autor trebuie să se plătească și atunci când muzica este difuzată într-un magazin, prin mijloace mecanice, în scopul atragerii clientelei⁶⁶.

Autorizarea reproducerii printr-un anumit mijloc nu implică și autorizarea de reproducere în alt mod. Unele legislații prevăd expres ca, de exemplu aceea daneză și olandeză, că dreptul de reproducere include și traduceri, aranjamentele muzicale, adaptările pentru scenă și, în general, toate adaptările integrale sau parțiale, precum și imitațiile.

În sfârșit, alte legislații pornesc de la o interpretare restrictivă a noțiunii de reproducere și reglementează separat dreptul autorului de a autoriza traduceri și diferitele adaptări.

Prin difuzare se înțelege punerea în circulație a operei reproduce prin orice mijloc: cuvinte, sunete sau imagini.

Difuzarea se referă exclusiv la operele fixate pe un suport material și are, așadar, ca obiect nu direct opera, ci suportul material multiplicat în care este încorporată opera.

Referirea separată la dreptul de difuzare sau de punere în circulație a operei se regăsește în legea germană, cea italiană, daneză și olandeză, precum și în reglementările recente.

Scopul unei asemenea dispoziții este de a permite autorului (sau editorului) să se opună punerii în circulație a operei sale, chiar atunci când reproducerea este licită (de pildă, importului de exemplare, dintr-o țară care nu protejează dreptul de autor sau în care durata de protecție a expirat, astfel încât autorizarea autorului nu mai este necesară, ori importului de reproduceri realizate legal în străinătate în cazurile de ediții divizate, cu alte cuvinte în cazurile în care dreptul de reproducere a fost acordat unui editor național și unui editor străin)⁶⁷.

Aplicarea acestei reguli este atenuată în legislațiile menționate prin consacrarea teoriei așa-numitei "epuizări a dreptului

⁶⁶ Vezi, Legalitatea populară, nr.10, 1956, p.1266 (Notă de Gh.Cristea și Sc. Șerbănescu)

⁶⁷ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.87.

de punere în circulație". Astfel, de pildă, în Italia, dreptul de punere în circulație este limitat la prima punere în circulație.

În Belgia de exemplu, unde legea reglementează special dreptul de punere în circulație, cesiunea dreptului de reproducere poate fi însoțită de condiții și limitări care sunt opozabile și terților cu condiția de a fi menționate aparent pe exemplarele operei⁶⁸.

De problema dreptului de punere în circulație este legată aceea discutată, a bibliotecilor de împrumut. Ea constă în influența pe care creșterea numărului cititorilor bibliotecilor de împrumut o are asupra numărului cărților ce se cumpără din librării.

Soluțiile preconizate urmăresc protecția autorilor naționali. În unele țări (Germania, Danemarca) s-a reglementat așa-numita redevență datorată de biblioteci, care se varsă la un fond special al scriitorilor.

În ceea ce privește legislațiile recente, vom semnală cu titlu de exemplu noua lege franceză din iulie 1992, care în cadrul dispozițiilor generale ale cap.I din titlul II se referă la exploatarea drepturilor.

Cea dintâi dintre dispozițiile generale (L II 1-3) prevede că transmitiunea drepturilor autorului este subordonată condiției ca fiecare din drepturile cedate să facă obiectul unei mențiuni distincte în actul de cesiune și ca domeniul de exploatare a drepturilor cedate să fie definit cât privește întinderea și destinația, locul și durata.

O serie de dispoziții completează această regulă generală și sunt urmate, în capitolul următor, de reglementarea diferitelor categorii de contracte speciale.

Codul portughez, în forma amendată în 1991, consacră cap.V "transmisiunii și alienării cu titlu oneros a elementelor patrimoniale ale dreptului de autor". Articolul 40 consacră regula potrivit căreia titularul inițial poate transmite către succesorii săi în drepturi sau cesionari dreptul de a autoriza utilizarea operei de către un terț sau transmite ori aliena, cu titlu oneros, în tot sau în parte, elementele patrimoniale ale dreptului său asupra operei.

Dispozițiile următoare se referă la regimul autorizărilor, la limitele transmisiunii sau alienării cu titlu oneros, la transmisiunea parțială și la cea totală, la uzufruct și la gaj, la urmărirea silită, la

⁶⁸ Vezi, *Ibidem*, p.89.

transmisiunea dreptului asupra unor opere viitoare (legea prevede că o asemenea transmisiune nu va putea avea ca obiect decât o operă realizată în următorii 10 ani), transmisiunea succesorială, dreptul de suită.

Urmând modelul legislațiilor europene, legea română în vigoare cuprinde în art.13 o amplă enumerare a diferitelor moduri de utilizare sau exploatare a operelor.

10. Dreptul de suită.

Unele legislații recunoșc autorului unei opere de artă plastică un drept special denumit *de suită*. Printre acestea figurează legislația franceză, italiană, belgiană, portugheză, austriacă (în forma modificată în 1993). La baza dreptului de suită stă o idee de echitate, în măsura în care exercițiul acestui drept permite autorului, care adesea pentru un preț modest se desesizează de opera sa, să primească o parte din sporul de valoare pe care îl dobândește ulterior.

11. Drepturile vecine sau conexe.

Expresia este utilizată pentru a desemna drepturile recunoscute artiștilor interpreți și executanți, producătorilor de fonograme și de videograme, precum și întreprinderilor de comunicare audiovizuală⁶⁹.

Legislațiile naționale mai noi, printre care și legea română, consacră dispoziții speciale acestei categorii de opere.

În ceea ce privește pe artiștii independenți și executanți, vom sublinia doar faptul că dreptul lor moral la nume, la calitatea de autor și la intangibilitatea interpretării sau executării este expres recunoscut de majoritatea legislațiilor, dat fiind că a făcut și obiectul Actului de la Roma al Convenției la Uniunea de la Berna.

Indisolubil legat de persoana interpretului sau executantului, acest drept este imprescriptibil și insesizabil. El nu este transmisibil

⁶⁹ Vezi, Claude Colombet, *Les droits voisins*, în "Droit d'auteur et droits voisins", Colloque de l'IRPI, Librairies techniques, 1986. p.125 și urm.

moștenitorilor decât în măsura în care ar fi vorba de apărarea interpretării și memoriei autorului decedat.

În ceea ce privește drepturile patrimoniale, respectul lor este asigurat prin dispozițiile care impun, asemenea legii franceze, autorizatia scrisă a artistului interpret sau executant pentru: fixarea prestației sale, reproducerea și comunicarea către public, precum și orice utilizare separată a sunetului sau imaginii, în cazurile în care acestea au fost fixate prin sunet sau imagine.

În legislațiile care nu cuprind o dispoziție expresă cu precizările de mai sus, respectul drepturilor patrimoniale ale artistului interpret sau executant este consecința recunoașterii calității sale de autor, fiind asigurat prin recurgerea la dreptul comun.

De altfel, toate drepturile la care ne-am referit au fost recunoscute de jurisprudență, înainte chiar de a fi fost consacrate de legislație⁷⁰.

Cu privire la drepturile producătorilor de fonograme și videograme, vom începe prin a sublinia rolul lor în difuzarea creațiilor autorilor, în prezent atât de important, întrucât permite atragerea unui public larg și nu limitat la un cerc restrâns.

Și în acest caz, legislațiile recunosc producătorilor de fonograme și videograme un drept exclusiv, întrucât orice reproducere este condiționată de autorizarea producătorului, dacă scopul reproducerii este vânzarea, închirierea, schimbul sau comunicarea către public. Acțiunea la care vor recurge producătorii de fonograme sau videograme este, în general, acțiunea în concurență neclawă sau acțiunea civilă delictuală (pentru quasidelict).

Autorizarea producătorului nu este cerută, în cazurile expres prevăzute de lege (de licență legală în favoarea unor utilizatori).

Legea franceză din 1992 cuprinde o amplă reglementare a drepturilor producătorilor de fonograme și videograme (cap.III - V din titlul II) și ale întreprinderilor de comunicare audiovizuală (cap.VI din același titlu) subordonând comunicarea publică a fonogramelor și videogramelor autorizăției producătorilor.

Tot astfel sunt supuse autorizării întreprinderilor de comunicare audio-vizuale, reproducerea programelor și punerea lor la

⁷⁰ Vezi, *Infra*, nr.16.

dispoziția publicului, prin *vânzare*, *închiriere* sau *schimb*, precum și teledifuzarea și comunicarea acestora în locuri accesibile publicului, cu plata unui drept de intrare.

Reglementarea privește în special dreptul la remunerare al artiștilor interpreți și al producătorilor de programe, în cazurile în care fonograma a fost publicată și drept urmare nici producătorul; nici artiștii interpreți și executanți nu se pot opune comunicării directe într-un loc public, radiodifuzării, sau transmisiunii simultane integrale, prin cablu a radiodifuzării.

În cazurile în care părțile nu cad de acord asupra remunerației, legea prevede că baremul acesteia va fi stabilit de o comisie prezidată de un magistrat desemnat de Primul Președinte al Curții de Casație și având printre membri un reprezentant al Consiliului de Stat.

Exercițiul drepturilor exclusive recunoscute celor trei categorii de beneficiari la care ne-am referit comportă unele limitări.

O asemenea limitare este *licența legală* expres prevăzută de lege, la care se adaugă și *licențele legale* în materie de drepturi de autor, aplicabile și *drepturilor vecine sau conexe*.

Nu putem încheia fără a aminti concluzia lui C.Colombet la colocviul din 1986. El observă că *echilibrul între imperativele echității și necesităților economice* nu poate fi realizat decât dacă atât autorii, cât și auxiliarii creației intelectuale, vor înțelege că nu se pot dispensa unii de alții.

Vom aminti, de asemenea, interesul studiului lui L.van Bunnem, intitulat "Les droits voisins du droit d'auteur, plaidoyer pour une théorie extensive"⁷¹, în care, în 1986 ajungea - pe baza unei analize generale - la concluzia că nimic nu se opune unei asemenea extinderi a protecției în cadrul dreptului de autor. Autorul ține de altfel să sublinieze faptul că jurisprudența este de mult favorabilă acestei extinderi.

⁷¹ Vezi, "Revue de droit intellectuel, L'ingénieur Conseil", 1986, nr.5, p.169 și urm.

12. Transmisiunile prin cablu și difuzarea prin sateliți.

Problemele juridice pe care le ridică transmisiunile prin cablu și difuzarea prin sateliți de opere protejate sunt numeroase și dificile. În ultimul deceniu ele au reprezentat o preocupare constantă a specialiștilor și au dat naștere la jurisprudențe din cele mai interesante.

O analiză a evoluției istorice a problemei ar depăși cadrul acestei lucrări și ar fi ea însăși depășită în prezent față de recenta Directivă (93/83 din 27 septembrie 1993) a Consiliului Comunităților Europene (publicată la 6 octombrie 1993).

Directiva, adoptată de acord cu Parlamentul European, prevede "Coordonarea unor reguli de drept de autor și drepturi conexe aplicabile radiodifuziunii prin sateliți și retransmisiunii prin cablu.

O amplă expunere a considerentelor care au dus la adoptarea ei precede cele 15 articole ale Directivei.

Articolul 1 este consacrat *definiției noțiunilor*.

Dat fiind interesul pe care îl prezintă acest text vom reproduce mai jos definițiile pe care le cuprinde.

Prin "*satelit*", Directiva înțelege orice "satelit operând pe baza unor frecvențe care sunt, potrivit legislației referitoare la telecomunicații, rezervate radiodifuzării prin semnale ce pot fi recepționate de public sau comunicării individuale nepublice".

În acest din urmă caz este necesar ca receptarea individuală să se poată face în condiții comparabile cu cele din prima ipoteză.

Prin "*comunicarea prin satelit către public*" Directiva înțelege actul de introducere, sub controlul și răspunderea organismului de radiodifuziune, de semnale purtătoare de programe, destinate a fi captate de public, într-un lanț neîntrerupt de comunicare, conducând la satelit și revenind la pământ.

Directiva prevede în continuare că orice comunicare prin satelit către public se face numai în statul membru al Comunității, în care sub controlul și răspunderea organismului de radiodifuziune semnalele purtătoare de programe sunt introduse într-un lanț conducând la satelit și revenind pe pământ.

Dacă semnalele purtătoare de programe sunt difuzate după un cod, nu există transmisiune către public decât dacă codul este pus la dispoziția publicului, cu autorizarea organismului de radiodifuziune sau de către acesta.

Se stabilesc de asemenea, câteva reguli pentru cazul când comunicarea către public se face într-o țară terță, care nu asigură nivelul de protecție prevăzut de Directive.

Prin *“retransmisiune prin cablu”*, Directiva înțelege retransmiterea simultană neschimbată și integrală prin cablu sau un sistem de difuzare prin unde ultracurte în vederea receptării de către public a unei transmisiuni inițiale fără fir sau prin satelit, emanând dintr-un alt stat membru, a unor emisiuni de televiziune sau radio, destinate a fi captate de public.

Ultimele două alineate ale art.1 privesc definiția noțiunii de *“societate de gestiune colectivă”* (organism al cărui scop principal este administrarea și gestiunea drepturilor de autor) și recunoașterea calității de autor (sau coautor) al operei cinematografice și audiovizuale, *“realizatorului principal”*.

Capitolul II al Directivei (art.2 - 7) este consacrat radiodifuziunii prin sateliți.

Referitor la dreptul de radiodifuzare, art.2 stabilește că statele membre vor reglementa dreptul exclusiv al autorului de a autoriza comunicarea către public, prin satelit, a operelor protejate prin dreptul de autor, sub rezerva dispozițiilor prevăzute de capitolul II din Directive.

Articolul 3 este consacrat *dreptului de radiodifuziune*.

Potrivit normelor stabilite, autorizarea autorului se va obține în temeiul unui contract.

Contractul se va putea încheia între societățile de gestiune a drepturilor de autor și organismul de radiodifuziune, pentru o anumită categorie de opere, și va putea fi extins, în condițiile expres prevăzute de art.3 (2), la titularii de drepturi din aceeași categorie, care nu sunt membri ai Societății de gestiune la care s-a făcut referire mai sus.

Dispoziția alin.2 nu se aplică operelor cinematografice.

Articolul 4 privește *drepturile artiștilor interpreți și executanți, producătorilor de programe și organismelor de radiodifuziune* și trimite, cât privește protecția și exercitarea lor, la

Directiva 92/100 privind locațiunea și împrumutul în cazul drepturilor conexe.

Se prevede, de asemenea, că prin radiodifuzare în sensul utilizat în acest text se înțelege și comunicarea prin sateliți.

Directiva precizează în art.5 că protecția pe care o consacră cu privire la drepturile conexe (vecine) nu aduce atingere dreptului recunoscut titularilor unui drept de autor, iar art.6 prevede că protecția la care se referă Directivele în cazul drepturilor conexe este o protecție minimă, statele membre putând consacra o protecție sporită.

În sfârșit art.7 este consacrat unor dispoziții tranzitorii.

Capitolul III al Directivei privește retransmiterea prin cablu.

Articolul 8 stabilește obligația statelor membre de a asigura respectarea dreptului de autor și a drepturilor conexe în cazul retransmisiunilor prin cablu, provenite din alte state membre, și stabilește în alin.2 dreptul statelor membre de a menține până la 31 decembrie 1997 licențele legale în curs sau expres prevăzute de legea națională la data de 31 iulie 1991.

Exercițiul dreptului de retransmisiune prin cablu este reglementat de art.8 care în primul alineat consacră obligativitatea exercitării acestor drepturi de către societățile de gestiune colectivă.

Potrivit articolului următor (10) dispozițiile art.9 (privind dreptul societăților de gestiune colectivă) *nu se aplică* drepturilor exercitate de un organism de radiodifuziune, cu privire la propriile sale emisiuni.

În cazurile în care un acord nu se poate stabili cu privire la acordarea autorizației de transmisiune prin cablu, a unei emisiuni de radiodifuziune, art.11 prevede că se va recurge la o procedură de mediere precizând că mediatorii vor fi aleși astfel încât independența lor să nu poată fi pusă la îndoială.

Preocuparea de a preveni orice abuzuri în procedura de negociere apare în dispozițiile art.12.

În art.14, consacrat dispozițiilor finale, se prevede că statele membre vor elabora în vederea intrării în vigoare, până la 1 ianuarie 1995, dispozițiile legale și administrative necesare impuse de respectarea Directivei.

Întrucât dispozițiile Directivei analizate reprezintă concluziile la care s-a ajuns după îndelungi dezbateri, nu vom mai semna

discuțiile teoretice care au preocupat pe specialiști în ultimii ani în această problemă.

Vom mai aminti doar, pentru importanța ei deosebită și profunzimea analizei, lucrarea profesorului Gerhard Schrieker, intitulată "Urheberrechtliche Probleme des Kabelrundfunks"⁷².

Autorul pune în lumină complexitatea problemelor care rezultă din interferența unor drepturi diferite ca natură și întindere, precum și multiplicitatea subiectelor, persoane fizice și juridice.

Problemele tratate sunt: transmisiunile originale; transmisiunile concomitente, nemodificate, sub diferitele lor forme, transmisiunile modificate, dobândirea drepturilor în cazul transmisiunilor ulterioare, excepțiile legale de la dreptul de transmisiune⁷³.

13. Teoria epuizării și extinderea ei la dreptul de autor.

Teoria epuizării a apărut în legătură cu întinderea dreptului exclusiv al titularului de brevet.

S-a pus problema, de o importanță practică deosebită, dacă titularul, care a pus în circulație produsul protejat prin brevet, mai poate sau nu invoca dreptul său exclusiv.

În doctrina germană problema a fost amplu discutată, ajungându-se la elaborarea teoriei numite a epuizării, în cadrul căreia se admite că titularul de brevet își pierde prerogativele exclusive în momentul în care produsul brevetat a fost comercializat de el sau cu consimțământul său. Consecința pe plan juridic este că dreptul aplicabil din acest moment raporturilor dintre titularul de brevet și eventualii cumpărători ai produsului, în cazul în care titularul stabilește anumite clauze limitative cu privire la produsul brevetat, va

⁷² Nomosverlagsgesellschaft, Baden - Baden, 1986, p.114.

⁷³ Vezi, pentru dreptul francez: Denise Gandel, *La distribution par cable et la diffusion par satellite des oeuvres de l'esprit*, în "Droit d'auteur et droits voisins. Colocviul "Federației Internaționale a Industriei Fonografice", 21-22 noiembrie 1985, Libraires techniques, p.65-86.

fi nu dreptul de proprietate industrială, ci dreptul comun al contractelor.

Teoria epuizării nu este împărtășită de toți specialiștii.

Astfel, în dreptul francez este dominantă teoria potrivit căreia contractul de vânzare a unui produs brevetat este considerat ca dublat de un contract de licență tacită asupra obiectului protejat, ceea ce asigură eficacitatea clauzelor restrictive privind folosirea aceluși obiect și aplicarea, în caz de nerespectare a acestor clauze, a dispozițiilor dreptului brevetelor de invenție.

Vom începe prin a aminti că *dreptul exclusiv de punere în circulație* sau *dreptul de distribuție* nu este expres consacrat decât în legislațiile germană, daneză, olandeză, italiană, portugheză și spaniolă. În alte legislații, precum cea engleză și irlandeză, fără a fi consacrat ca atare, dreptul de distribuție face parte, într-o anumită măsură, din dreptul de a aduce opera la cunoștința publicului.

Alte legislații, precum cea franceză și belgiană, "par să permită" - scrie M.Röttinger în studiul consacrat epuizării dreptului de autor⁷⁴ prin intermediul condiționării dreptului de reproducere - obținerea aceluiași rezultat.

Dreptul de distribuție ca drept exclusiv de a pune în circulație originalul sau reproducerile unei opere are ca scop să ofere autorului, alături de celelalte drepturi subiective, un drept de control asupra exploatarei comerciale a operei sale, pe un teritoriu determinat.

Țările care au consacrat în legislația lor un drept de distribuție au avut de rezolvat și problema limitelor în care un asemenea drept poate fi exercitat. Momentul considerat adecvat este acela când originalul sau o reproducere a operei a fost pusă în circulație pe piață *pentru prima oară*, în mod licit.

Acest principiu, calificat drept epuizare a dreptului titularului, este expres consacrat, așa cum s-a arătat, în unele legislații.

Dar și în țările în care legislația nu consacră teoria epuizării, jurisprudența a fost adesea pusă în fața acestei probleme.

M.Röttinger, care a studiat-o în perspectiva unei armonizări a legislațiilor europene, ajunge la capătul analizei sale la câteva concluzii pe care ținem să le subliniem în mod special.

⁷⁴ *L'épuisement du droit d'auteur* în "Revue internationale du droit d'auteur", nr.157, iulie 1993, p.57.

Principiul epuizării, arată el, conceput pentru a fi aplicat drepturilor de proprietate industrială impune, pentru a fi extins la dreptul de autor, unele adaptări.

Este necesar, în primul rând, să se țină seama de faptul că protecția în cadrul dreptului de autor este mai largă.

Aplicarea teoriei epuizării poate fi justificată în cazul drepturilor având ca obiect distribuția unui suport material (opera scrisă, suportul de sunete, filmul, opera de artă aplicată). În aceste cazuri este vorba de mărfuri care fac obiect de tranzacții și care nu se disting de produsele fabricate pe baza unui brevet sau cele comercializate purtând o marcă.

În schimb, în lipsa unui suport material, principiul epuizării n-ar putea fi aplicat dreptului de autor.

Este vorba în principal, de dreptul de reprezentare, când în lipsa unui suport material criteriul comercializării n-ar putea servi la determinarea întinderii dreptului exclusiv.

Autorul citat nu omite să sublinieze consecința curioasă la care se ajunge în mod logic: autorul se poate opune la retransmiterea unei emisiuni efectuate într-un stat membru al Comunității, dar nu se poate opune importului de suporturi materiale în care a fost încorporat spectacolul în cauză, dacă acest suport a fost pus în circulație într-un stat membru, cu consimțământul titularului dreptului de autor.

Rezumând poziția jurisprudenței comunitare în aplicarea art.36 al Tratatului de la Roma, poziție care pornește de la ideea asigurării libertății de circulație a mărfurilor, M.Röttinger observă cu drept cuvânt, *că ar fi regretabil ca dreptul de autor să fie denaturat și transformat într-un drept economic*. Este greu de văzut cum includerea drepturilor morale ar putea înlătura acest pericol.

Ar fi primejdios conchide - M.Röttinger - să se ajungă la un drept de autor fără autor.

Pentru a-și afirma mai clar poziția, autorul citează cuvintele lui Le Chapelier care, în perioada Revoluției franceze, a caracterizat dreptul de autor ca fiind cel mai sacru, cel mai legitim, cel mai inatacabil și cel mai personal dintre drepturile de proprietate.

Recenta modificare din 1993 a legii austriece a dreptului de autor a consacrat, în art.16, teoria epuizării.

14. Rolul asociațiilor și uniunilor de creatori în exercitarea și apărarea drepturilor autorilor.

Problemele pe care le ridică în etapa actuală utilizările masive și practic incontrolabile de opere protejate și cele legate de exercitiul prerogativelor dreptului de autor după moartea acestuia nu sunt decât două aspecte în care soluțiile spre care se îndreaptă doctrina și legislația majorității țărilor sunt consecința rolului crescând ce revine societăților de autori și administrării colective a intereselor creatorilor.

Asociațiile sau societățile de autori sunt singurele capabile să rezolve echitabil problema dreptului la remunerație al autorilor pentru utilizările masive (în special, în domeniul muzical), să vegheze la integritatea operelor clasice și la respectul datorat personalității autorului, să autorizeze - în anumite cazuri justificate - utilizarea unor opere protejate ori de câte ori autorul ar refuza în mod abuziv să consimtă la această utilizare și, în sfârșit, să exerce, în interesul memoriei autorului și al culturii, prerogativele personale nepatrimoniale, după moartea autorului.

Asociațiile și uniunile de creatori sunt, în dreptul nostru, organizații cu personalitate juridică, alcătuite prin liberă asociere, având o organizare de sine-stătătoare, organe de conducere și funcționând pe baza unor statute adoptate de membrii lor.

Potrivit dispozițiilor art.31 din Decretul nr.31 din 1954, organizațiile obștești cu scop nepatrimonial, și deci și uniunile și asociațiile de creatori, puteau crea *instituții sau întreprinderi anexe în vederea realizării scopurilor lor statutare* (organizații anexe cu personalitate juridică și patrimoniu propriu, distinct de al organizațiilor pe lângă care sunt înființate).

Fondurile care funcționau pe lângă uniunile și asociațiile de creatori au fost înființate prin decrete speciale⁷⁵.

⁷⁵ Fondul literar al scriitorilor - prin Decretul nr.39 din 13 martie 1951; Fondul plastic - prin Decretul nr.294 din 9 august 1954, modificat prin Decretul nr.333 din 1958; Fondul muzical al compozitorilor - prin Decretul nr.342 din 20 august 1949; Fondul de arhitectură - prin Decretul nr.95 din 4 aprilie 1955.

Valorificarea în străinătate a drepturilor autorilor se făcea, în general, prin uniunile de creație corespunzătoare naturii operei.

Încă din primele zile care au urmat anului istoric 1989, a fost emis de "Frontul Salvării Naționale" Decretul-lege nr.27 din 14 ianuarie 1990 "privind organizarea și funcționarea, în condiții de autonomie economică, a organizațiilor de scriitori, artiști plastici și compozitori, creatori de filme și de teatru".

Decretul-lege consacră dreptul creatorilor la care se referă de a se asocia în organizații profesionale cu personalitate juridică care vor funcționa potrivit statutului adoptat, în forma și având structura organizatorică considerată potrivit specificului asociației (art.1).

În vederea îndeplinirii scopurilor lor statutare, asociațiile de creatori pot avea unități economice independente (edituri, unități poligrafice, librării, ateliere de creație, magazine de desfacere etc.), care vor funcționa pe "principiile rentabilității și eficienței economice" (art.5 alin.2).

Veniturile obținute sunt folosite la realizarea obiectivelor culturale și sociale prevăzute de statut (art.5 alin.final).

Articolul final al Decretului-lege (art.9) prevede abrogarea tuturor dispozițiilor contrare.

Până în prezent, asociațiile și uniunile de creatori n-au reușit - cu unele excepții - să găsească formula cea mai potrivită de organizare a activității lor, iar dificultățile lor financiare par să se fi agravat.

Sunt în special ignorate sursele de venituri pe care le pot reprezenta exercitarea drepturilor creatorilor după moartea lor și mai ales utilizările masive de opere protejate, prin intermediul noilor tehnici de înregistrare și difuzare.

Organizarea și activitatea unor asemenea asociații și uniuni în alte țări europene, cu rezultatele deosebite obținute, ar putea servi de exemplu. Este suficient să menționăm ALLAI (în Franța), INTERGU (în Germania) sau AKM (în Austria).

Cu prilejul Congresului de la Berna, din 1986, al ALLAI, A.Françon, își încheie raportul consacrat viitorului dreptului de autor atrăgând atenția asupra faptului că două tehnici pot fi utilizate pentru

ca "autorii să poată privi cu o anumită seninătate viitorul protecției lor".⁷⁶

Cea dintâi este *gestiunea colectivă*.

Avantajele gestiunii colective sunt evidente atât în interiorul țării cât și în cazul când o operă este exploatată în afara frontierelor naționale, dat fiind că în cazuri din ce în ce mai frecvente condițiile de exploatare a unor opere permit o utilizare dispersată și greu de detectat. Cât privește apărarea drepturilor autorilor în cazul exploatării în afara frontierelor naționale, organele de gestiune colectivă asigură protecția autorilor prin încheierea de *contracte de reciprocitate* cu organizații similare din străinătate.

15. Jurisprudența și conceptul dreptului de autor

A. Jurisprudența și drepturile personale nepatrimoniale ale autorilor

Înainte de a examina câteva soluții ale jurisprudenței din diferite țări cu privire la exercițiul prerogativelor personale nepatrimoniale ale autorului, vom aminti evoluția jurisprudenței noastre în problema generală a reparării prejudiciilor morale.

Așa cum s-a arătat în doctrină⁷⁷, până în 1952 jurisprudența nu făcea, în aplicarea art.998 C.civ., nici o distincție între prejudiciul moral și cel patrimonial⁷⁸.

Prin decizia de îndrumare nr. VII din 29 decembrie 1952, Plenul Tribunalului Suprem⁷⁹ a indicat instanțelor că nu se pot acorda despăgubiri pentru prejudicii de ordin moral și că "repararea unor

⁷⁶ Vezi, *Revue de droit intellectuel, L'ingénieur Conseil*, 1986, nr.12, p.390.

⁷⁷ Vezi, A.Ionașcu, M.Mureșan, M.Costin, C.Surdu, *Contribuția practicii judecătorești la dezvoltarea principiilor dreptului civil român*, București, Edit. Academiei, 1973.

⁷⁸ Vezi, în acest sens, Curtea de Casație, Secț.pen., dec.nr.1215 din 1948, nr.2332 din 1950 și 1981 din 1951; Curtea de Apel București, secț.II-a pen., dec.nr.1493 din 1951 sau Trib. Ilfov, secț. I-a pen., sent.nr.4203 din 1950.

⁷⁹ Vezi, S.Zilberștein și alții, *Îndreptar interdisciplinar de practică judiciară*, București, Edit.didactică și pedagogică, 1983, p.136.

asemenea prejudicii se face în mod corespunzător prin sancționarea celor vinovați, prin publicarea hotărârilor de condamnare și prin alte mijloace adecvate modului în care prejudiciul moral a fost provocat, astfel încât cel vătămat să capete deplină satisfacție morală.

Așa cum am mai arătat, în anumite cazuri ideea reparării patrimoniale a daunelor morale a câștigat loc nu numai în doctrină dar și în jurisprudență. Examenul jurisprudenței ne dovedește, pe de altă parte, că în realitate, încălcarea prerogativelor morale ale autorului are aproape totdeauna și consecințe patrimoniale.

O problemă pentru care jurisprudența R.F.G. a arătat o predilecție deosebită privește *dreptul de publicare* și este aceea de a ști dacă acest drept se referă exclusiv la prima publicare, cu alte cuvinte dacă el se epuizează prin divulgarea operei. Am arătat, la timpul său, că teoria epuizării dreptului de publicare este admisă, în general, în doctrina germană.

Tribunalul din Berlin (Vest) a decis, la 9 iunie 1983, în procesul dintre un pictor și societatea de televiziune, că dreptul de publicare nu se extinde numai la prima publicare și că autorul conservă, și după această dată, dreptul său de a decide asupra publicării operei *într-o formă sau un mod nou*, ceea ce poate însemna și *într-un loc determinat*⁸⁰.

Cu privire la *respectarea dreptului la nume*, jurisprudența este în general extrem de riguroasă. Astfel, la 18 august 1979, Tribunalul din München a decis că obligația de a indica numele autorului nu se referă numai la *fotografiile artistice*, dar și la *fotografiile simple* (care în R.F.G. formează obiectul unui drept conex), iar în cazul *operei de artă plastică*, Curtea de Apel din Frankfurt, de pildă, a atras atenția asupra faptului că menționarea numelui artistului grafician prezintă pentru el nu numai un interes moral, dar și patrimonial⁸¹.

O jurisprudență foarte bogată s-a format în jurul încălcărilor *dreptului autorului la inviolabilitatea operei*. Vom începe cu o importantă decizie a Colegiului civil al Tribunalului Suprem (decizia nr.815 din 17 mai 1967), pronunțată într-un recurs în supraveghere. Prin sentința nr.1903 din 1966, Tribunalul popular al raionului 30

⁸⁰ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.178.

⁸¹ Vezi, *Ibidem*.

decembrie a respins acțiunea intentată de un sculptor împotriva Uniunii Artiștilor Plastici. Obiectul acțiunii îl constituie cererea de reparare a prejudiciului cauzat prin deteriorarea, datorată condițiilor de ambalare și de transport, a sculpturii "Cap de pescar", operă a reclamantului, expusă cu prilejul unei expoziții organizate de Uniune. Hotărârrea primei instanțe a fost menținută prin decizia nr.815 din 17 mai 1967, a Tribunalului Capitalei, colegiul III civil, împotriva căreia s-a declarat recursul în supraveghere.

Tribunalul Suprem s-a pronunțat, printr-o decizie motivată, în sensul că persoana din a cărei culpă s-au adus degradări unei opere de artă plastică *nu poate dispune restaurarea acesteia fără acordul autorului operei* și că acesta din urmă *are dreptul să procedeze el însuși la restaurare*, fiind îndreptățit, în acest caz, să primească cu titlu de daune echivalentul muncii depuse spre a restabili *identitatea artistică inițială a operei*⁸².

Într-o speță interesantă, jurisprudența franceză s-a pronunțat în sensul că *reproducerea denaturată* a unei fotografii constituie un delict. Situația de fapt era următoarea: un fotograf profesionist fotografiase, cu ocazia referendum-ului din 1958, la Brazzaville, o personalitate politică - pe abatele Fulbert Youlou - în momentul în care se pregătea să voteze. În fotografia originală abatele ținea în mână un buletin cu mențiunea "nu" iar în mâna stângă un buletin cu mențiunea "da". Ziarul "Aurore", care a cumpărat clișeul fotografiei, prin intermediul unei agenții, a reprodus-o în coloanele sale denaturat, astfel încât în mâna abatelui nu mai apărea decât buletinul cu mențiunea "nu"⁸³.

Curtea de Apel din Berlin (Vest) s-a pronunțat prea restrictiv, după părerea comentatorilor, stabilind, la 26 octombrie 1979, că nu există încălcare a dreptului moral al autorului atunci când persoana care a comandat o sculptură renunță la executarea ei, după realizarea proiectului⁸⁴.

⁸² Vezi: "Revista Română de Drept", nr.10, 1967, p.117-118.

⁸³ Vezi, Bernard Parisot, *Dreptul moral al autorului în jurisprudența franceză de la intrarea în vigoare a legii din 11 martie 1957*, în R.I.D.A., 1966, p.110-111.

⁸⁴ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.379.

Instanțele franceze au avut de rezolvat un caz similar care opunea pe marele pictor Dubuffet, Uzinelor Renault.

La 2 decembrie 1963, Curtea de Apel din Paris, a fost chemată să se pronunțe în legătură cu acțiunea intentată de compozitorul Léo Ferré împotriva producătorului unui film, în care muzică sa ar fi fost mutilată. Prejudiciul moral rezulta și din faptul că numele compozitorului era indicat pe genericul filmului și utilizat în publicitatea care se făcea acestuia.

Curtea de Apel constată că legea din 1957 a limitat dreptul moral al coautorilor⁸⁵, pentru că nu-l autorizează să-l exercite decât *asupra operei terminate* și nu le permite să se plângă decât de deformările și suprimările intervenite în cursul exploatarei comerciale, și nu de cele efectuate în perioada montajului. Cu toate acestea, în aceeași decizie se arată că această limitare își are contraponderea în obligația implicită a producătorului de a proceda la modificări de comun acord cu coautorii și, în orice caz, "de a le permite să-și susțină punctul lor de vedere și de a obține ca acesta să fie respectat în măsura compatibilă cu ansamblul operei". Concluzia la care ajunge Curtea este următoarea: "dacă producătorul nu-și îndeplinește această obligație, el se situează în afara cadrului legal și, prin aceasta, autorizează pe coautor să-și exercite dreptul moral fără nici o limitare"⁸⁶.

Iată acum, în materie de opere dramatice muzicale, o decizie din 29 septembrie 1965 a Curții de Apel din Bruxelles (secția 2) în apelul împotriva soluției pronunțate de prima instanță⁸⁷, în acțiunea succesorilor în drepturi ai autorului comediei *L'attaché d'ambassade*, care a stat la baza libretului operei *Văduva veselă*, precum și ai lui Robert de Flers și G.A. de Caillavet, autorii adaptării franceze a operei germane. Acțiunea era intentată împotriva teatrului "de la Monnaie" și a regizorului Béjart (Maurice Berger). Vom reține, dintre multiplele probleme puse în discuția instanței, pe aceea privind

⁸⁵ Am avut ocazia să arătăm că, în concepția franceză, toți creatorii care colaborează la realizarea filmului sunt coautori.

⁸⁶ Vezi, Danièle Huet-Weiller, *L'abus du droit en matière d'oeuvres cinématographiques*, în "Revue Internationale du Droit d'Auteur", XXXVIII, 1966, p.151-155.

⁸⁷ Hotărârea Tribunalului din Bruxelles, din 4 iunie 1964.

responsabilitatea delictuală pentru încălcarea dreptului la integritatea operei. Astfel, Curtea începe prin a delimita problema în care urmează să se pronunțe, arătând că "în litigiile care pînă în cauză dreptul autorului la respectul personalității sale, așa cum se oglindește în opera sa estetică, judecătorii nu au a formula judecăți de valoare estetică asupra oportunității inițiativelor luate de un anumit director de teatru sau regizor pentru a le aproba sau dezaproba" și că ei nu au decât datoria de a stabili dacă, în lumina elementelor dosarului, autorul sau succesorul său în drepturi sunt sau nu îndreptățiți să reclame protecția legii. Pornind de la această concluzie, Curtea constată că, în speță, deși textul libretului nu a fost atins, cu excepția câtorva suprimări fără semnificație, expertiza ordonată în cauză conchide că regia lui Béjart (al cărui talent nu este contestat) a făcut din opereta Văduva veselă, așa cum a fost ea reprezentată în 1963 la "Théâtre de la Monnaie", o *operă complet diferită de aceea pe care au voit-o și realizat-o* de Flers și de Caillavet, în 1908 și 1909, și cu totul diferită în spiritul ei de comedia *L'attaché d'ambassade*.

Reproducem câteva din considerentele Curții pentru interesul cu totul deosebit pe care îl reprezintă astăzi, când libertățile pe care le au regizorii cu textele puse în scenă sunt din ce în ce mai mari. S-ar putea chiar afirma că asistăm la o continuă escaladă în acest domeniu, escaladă care începe prin a fi justificată teoretic. Evocând apărarea lui Béjart, că el n-ar fi făcut decât să situeze opereta în epoca sa, Curtea observă că regia acestuia "a luat o asemenea importanță, încât domină întreaga reprezentare, că a impregnat intens fiecare scenă în asemenea măsură încât este imposibil ca ea să mai fie disociată de opera însăși", că prin "efectul acestei regii o operă care se voia ușoară, nepăsătoare, fără nici o aluzie socială, politică sau moralizatoare, "a schimbat complet de natură", că printr-o serie de elemente noi "ansamblul spectacolului devine un fel de dramă care înseamnă critica unei societăți frivole, vesele, care trăia în ignoranța dificultăților claselor mai puțin favorizate și care era nepăsătoare la apropierea evenimentelor tragice "ale primului război mondial". Pentru toate aceste considerente, Curtea consideră că opereta a fost *deformată* și

că această deformare are drept efect să atribuie autorilor o concepție care le era străină⁸⁸.

Într-o speță care opunea pe moștenitorii lui Georges Bernanos (autor al operei *Dialogues des Carmélites*) Societății Champs-Élysées Production, Curtea de Casație franceză s-a pronunțat, la 22 noiembrie 1966, în sensul că deși “nu s-ar putea nega o anumită lipsă de fidelitate, totuși filmul dovedește, în mod evident, un efort sincer și permanent de a traduce nuanțele multiple” ale operei lui Bernanos, respectându-i spiritul, și că “munca adaptatorului R.P. Bruckberger răspunde obligațiilor ce-i reveneau”.

La 10 iulie 1975, Curtea de Apel din Paris a avut de rezolvat problema drepturilor autorului unei fântâni monumentale, destinată să decoreze holul unui centru comercial care, după recepția dată de către beneficiarul comenzii, a fost dărâmată, întrucât crea riscuri pentru public.

Pornind de la ideea că în conflictul dintre dreptul autorului la respectul operei și dreptul de proprietate al dobânditorului trebuie găsită o soluție de just echilibru, Curtea, analizând raporturile dintre părți, constată că potrivit intenției comune a părților, opera era destinată nu folosinței exclusive a dobânditorului, ci decorării unui spațiu comercial, larg deschis accesului publicului și că această afectare specială impunea, potrivit uzurilor și bunei-credințe, ca opera să fie menținută, în cadrul și forma sa, un interval de timp rațional, pentru a conchide că prin dărâmarea fântânii, curând după terminarea ei, fără ca o cauză de forță majoră să justifice acest lucru, dobânditorul s-a făcut vinovat de abuz de drept⁸⁹.

Cu această jurisprudență am atins și problemele interpretării contractelor de valorificare a dreptului de autor.

O interesantă jurisprudență privește reproducerea neautorizată a unei fotografii, care reprezintă pe autorul unei cărți.

Tribunalul de primă instanță din Bruxelles prin hotărârea din 27 septembrie 1989 a decis că reproducerea unei fotografii, fără

⁸⁸ Vezi, “Revue Internationale du Droit d’Auteur”, LIII, 1967, p.4-6.

⁸⁹ Vezi, “Revue Internationale du Droit d’Auteur”, LXXXI, 1977, p.114-116.

autorizare și cu falsă indicație, constituie o atingere adusă drepturilor autorului și drepturilor celui care îi exploatează opera⁹⁰.

Curtea de Casație belgiană (S.I-a) s-a pronunțat la 22 mai 1980⁹¹ într-o problemă de coautorat privind o operă de artă: un bust al lui Dante, executat de Dali cu colaborarea lui Forani.

Curtea a decis că aportul artistic personal al unui coautor al operei este suficient pentru a da naștere în favoarea sa unui drept de autor în înțelesul legii, chiar dacă acest aport este unul modest. Dreptul de autor aparține în acest caz coautorilor în comun, iar exercițiul său va fi stabilit, în caz de dezacord, de tribunal.

B. Jurisprudența și dreptul de valorificare a operei

Vom începe cu două jurisprudențe ale instanțelor noastre.

Prin decizia nr.31 din 10 ianuarie 1969, Tribunalul municipiului București, colegiul III civil, s-a pronunțat într-o speță în care o *fotografie artistică*, deci, *așa cum precizează instanța*, "cu un element interpretativ creator" a fost achiziționată de Oficiul special pentru editarea și distribuirea timbrelor, în sensul că autorul are dreptul, pe lângă remunerația de bază, să ia o remunerație de folosință, independent de natura reproducerii în care a fost încorporată fotografia respectivă⁹².

Tot Tribunalul municipiului București, colegiul III civil, a stabilit, prin decizia nr.936 din 26 iunie 1968, că prin donarea originalului unei *opere de artă plastică* (în speță o sculptură) autorul nu transmite decât dreptul de proprietate asupra originalului, adică obiectul material în care s-a concretizat opera, dar nu și dreptul de a valorifica această operă prin reproducere, multiplicare sau difuzare, *câtă vreme părțile nu au convenit altfel*. Drept urmare, tribunalul a obligat pe donator să restituie autorului sumele realizate din valorificarea operei originale⁹³.

⁹⁰ Vezi, Revue de droit intellectuel, L'ingénieur Conseil, 1989, nr.10-11, p.271 și urm.

⁹¹ Ibidem, 1981, nr.12, p.354.

⁹² Vezi, "Revista Română de Drept", nr.4, 1970, p.102. Deși terminologia nu mai este utilizată în reglementările actuale, distincția este adesea utilizată în raporturile contractuale.

⁹³ Vezi, "Revista Română de Drept", nr.6, 1969, p.174.

Semnalăm, dată fiind importanța pentru țările Comunității Europene, o jurisprudență a Curții de Justiție a acestei Comunități, din 20 ianuarie 1981, în problema *epuizării dreptului de punere în circulație a operei*. Ținând seama de dispozițiile privitoare la liberă circulație a mărfurilor în cadrul Comunității, Curtea a stabilit că orice punere în circulație a unui exemplar al unei opere protejate într-unul din statele membre permite punerea în circulație ulterioară a acestei opere în ansamblul Comunității. Este vorba, așa cum observă comentatorii deciziei, de o formă europeană a *epuizării* dreptului de punere în circulație (prevăzută expres de legea germană). Curtea europeană consideră, totodată, că *regula epuizării se aplică și fonogramelor* (discurilor) puse în circulație într-o țară în care există un sistem de licențe legale pentru producerea de fonograme⁹⁴. Așa cum s-a putut observa, această extindere a epuizării dreptului de punere în circulație nu se aplică decât atunci când este vorba de o țară care aparține Comunității.

În cazurile în care nu este vorba de o țară membră a Comunității Europene, Curtea Supremă Federală a R.F.G. a recunoscut dreptul autorului de a acorda o licență limitată sub aspect teritorial⁹⁵.

Jurisprudența germană a considerat, de asemenea, că dreptul de punere în circulație reînvie ori de câte ori exemplarele nevândute au fost restituite editorului sau au fost aruncate ca maculatură și apoi regăsite⁹⁶.

Principiul interpretării stricte a clauzelor contractuale s-a reflectat clar în hotărârea din 30 martie 1966 a Tribunalului de Mare Instanță de Sena care, într-un litigiu legat de contractul de comandă între Societatea "Continental Films" și Autant-Lara cu privire la realizarea filmului *Le diable au corps*, a stabilit că autorizarea dată pentru exploatarea în sălile cinematografice a unui film nu acoperă

⁹⁴ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.381; vezi, în această problemă, analiza lui Luigi Carlo Ubertazzi, *Dreptul de autor și circulația liberă a mărfurilor*, în GRUR - International, H.6, 1984, p.327-341.

⁹⁵ Decizia din 27 februarie 1981; vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.381.

⁹⁶ Vezi, *Ibidem*, p.382.

difuzarea sa prin televiziune (în absența unei clauze contrare în contract)⁹⁷.

Particularitățile semnalate ale contractelor de editare în țările occidentale sunt ilustrate prin considerentele hotărârii pronunțate, la 17 iunie 1967, de Tribunalul de Mare Instanță de Sena, în procesul la care ne-am referit dintre romancierul Jean Genet și editorii operelor sale. Cu privire la Editura "Morihiem", tribunalul constată că aceasta nu și-a îndeplinit obligația de a tipări operele ce i-au fost încredințate și de a avea totdeauna exemplarele la dispoziție pentru a fi vândute, asigurând astfel exploatarea și difuzarea operei, și a respins, totodată, apărarea editurii care invoca refuzul romancierului de a efectua anumite modificări de natură a face opera "publicabilă". Cu privire la această apărare, Tribunalul constată că dacă operele în cauză aveau un caracter special, care făcea publicarea lor dificilă, editorul avea facultatea de a nu încheia contractul, dar adaugă că, la rândul său, Jean Genet a încălcat convenția care îl lega de Editura "Morihiem", cedând Editurii "Gallimard" dreptul de a publica anumite opere care formau obiectul convenției cu prima editură. Mai mult, tribunalul observă că Jean Genet nu a pus editura "Morihiem" în întârziere în vederea executării obligațiilor acesteia, după cum nici editura menționată nu a protestat împotriva publicării operelor autorului de către editura "Gallimard". Drept urmare, instanța a decis rezilierea contractului dintre "Morihiem" și Genet, din culpa ambelor părți⁹⁸.

O jurisprudență bogată a fost prilejuită, așa cum era de așteptat, de *închirierile și împrumuturile de opere protejate*. Acțiunile au fost, în general, declanșate de societățile de autori. Așa cum observă A.Dietz, comentatorul jurisprudenței din R.F.G., soluțiile sunt controversate încă. Problema s-a pus în legătură cu punerea la dispoziția clienților, de ziare și reviste, în localurile publice, în sălile de așteptare ale întreprinderilor de prestări de servicii sau chiar în cabinetele celor care exercită profesii liberale (medici, avocați). Dacă, de pildă, Societatea artiștilor plastici a obținut câștig de cauză împotriva unui salon de coafură, în fața Curții de Apel din München,

⁹⁷ Vezi, "Revue Internationale du Droit d'Auteur", LIII, 1967, p.35-39.

⁹⁸ Vezi, "Revue Internationale du Droit d'Auteur", LIII, 1967, p.58-59.

în schimb Tribunalul din München, ca și cel din Köln, au respins pretențiile aceleiași societăți, împotriva unor dentiști⁹⁹.

Controversată este și problema locației de videocrame, și anume problema de a ști dacă producătorul videocramei sau titularul dreptului de punere în circulație a acestora poate interzice locațiunea comercială a acestora de către videoteci.

Unele instanțe (de exemplu Curtea de Apel din Hamm, prin decizia din 12 mai 1981) au considerat că nici o clauză contractuală nu poate evita, în aceste cazuri, epuizarea dreptului de punere în circulație, cu atât mai mult cu cât legea germană prevede expres un drept de remunerație pentru locațiunea exemplarelor cumpărate. În schimb, Curtea de Apel din Frankfurt (la 21 ianuarie 1982) s-a pronunțat în sensul că titularul dreptului de folosire îl poate limita atât în timp, cât și în spațiu, precum și cu privire la conținutul lui. Epuizarea nu-și produce, așadar, efectele decât în măsura în care titularul dreptului de folosire permite înstrăinarea sau cedarea acestuia.

Alte instanțe (Tribunalul din Hamburg, la 30 aprilie 1982 și Curtea de Apel din Karlsruhe, la 14 decembrie 1983) au admis că regula epuizării poate fi limitată în efectele ei nu numai prin contract, dar și prin aplicarea unei mențiuni speciale pe discuri sau casete video¹⁰⁰.

În țările care consacră dreptul de suită al artiștilor plastici, o bogată jurisprudență privește exercitarea acestui drept, în general de către societățile de autori care, în cadrul gestiunii drepturilor de autor, vor putea invoca și dreptul autorilor de opere de artă plastică de a fi informați anual asupra vânzării originalelor¹⁰¹.

În problemele legate de televiziunea prin cablu, Curtea Supremă Federală a R.F.G. s-a pronunțat prin decizia din 7 noiembrie 1980, într-o acțiune intentată de GEMA, în sensul că este licită radiodifuziunea în direct, cu ajutorul unor instalații de cablu, a emisiunilor de televiziune autorizate, pentru care s-a plătit remunerația de autor, atunci când ele se fac în "zonele de umbră ale

⁹⁹ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.382.

¹⁰⁰ Vezi, *Ibidem*, p.382-383.

¹⁰¹ Vezi, Wilhelm Nordeman, *Zece ani de aplicare a dreptului de suită în Republica Federală Germania*, în R.I.D.A., LXXXI, 1977, p.77-91.

marilor imobile”, unde nu ar putea fi captate decât cu antene foarte puternice¹⁰².

Tot în legătură cu dreptul autorului la valorificarea operei vom cita câteva cazuri în care instanțele au interpretat *întinderea anumitor licențe legale*.

Astfel, într-un litigiu privind reproducerea unor articole de presă, Curtea de Apel din München (decizia din 24 ianuarie 1980) a respins argumentul potrivit căruia ar fi vorba de simple articole de ziar care, reprezentând informații asupra unor fapte sau actualități, nu ar fi protejate printr-un drept de autor și a obligat pe pârât la plata unei remunerații¹⁰³.

Curtea Supremă Federală, în două decizii pronunțate la 1 iulie 1982, a admis că este licită reproducerea operelor de artă plastică în cadrul relatărilor de presă cu privire la expoziții sau cărți de artă. Singura restricție constă în faptul că reproducerea trebuie să fie *justificată de scopul reportajului* (contrariul ar fi un exercițiu abuziv al dreptului de informare)¹⁰⁴.

Într-o cauză dedusă în fața Tribunalului din München s-a pus problema dacă reproducerea de opere de artă în catalogul unei expoziții poate fi considerată ca o citare licită. Tribunalul a respins această idee, pe de o parte pentru că un catalog de expoziție nu este o operă științifică (în care în dreptul german se permite așa-numita “mare citare”), iar pe de altă parte pentru că numărul reproducerilor este atât de mare, încât, oricum, limitele dreptului de citare erau depășite. Un alt argument a fost dedus din faptul că ponderea ilustrațiilor în raport cu textul era covârșitoare, astfel încât nu se mai putea spune că ele constituiau o explicație a acestuia¹⁰⁵.

În *problema reprografiei*, Curtea Supremă Federală a R.F.G. a stabilit, prin decizia din 9 iunie 1983, că realizarea de fotocopii contra plată, într-un magazin, de către proprietar sau salariații săi, constituie o încălcare a dreptului de autor atunci când nu este vorba de o *utilizare personală*. În schimb, aceeași instanță a considerat că, în cazul copiilor pe care le face clientul singur, proprietarul

¹⁰² Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.384.

¹⁰³ Vezi, *Ibidem*, p.385.

¹⁰⁴ Vezi, *Ibidem*, p.385-386.

¹⁰⁵ Vezi, *Ibidem*, p.387.

magazinului a făcut tot ce era obligat să facă, dacă a semnalat clienților săi că sunt datori să respecte drepturile de autor ale terților, punând un afiș în acest sens, într-un loc vizibil¹⁰⁶.

Tribunalul de primă instanță din Charleroy s-a pronunțat la 5 iulie 1984¹⁰⁷, într-o speță privind concesiunea teritorială exclusivă a difuzării filmului "Un homme à ma taille", imprimat pe casete.

Instanța a stabilit că o asemenea concesiune (teritorială exclusivă) nu contravine art.36 și 85 din Tratatul de la Roma și a interzis difuzarea filmului în Belgia, atât în cinematografe cât și la televiziune sau prin vânzare de casete.

Discutată inițial în cadrul unei cereri de ordonanță prezidențială, problema a fost rezolvată în sensul de mai sus, și prin hotărârea de fond, pronunțată de aceeași instanță, la 27 martie 1986¹⁰⁸.

Este interesant să subliniem că, referindu-se la Tratatul de la Roma, hotărârea precizează că videocasetele trebuie supuse aceleiași regim ca și filmele. Or, autorul unui film poate concede un drept exclusiv de reprezentare a operei sale. Caseta privește mai curând dreptul de reproducere dar, arată instanța, aceasta nu este decât "o latură a aceleiași drept de autor", ambele urmărind să asigure autorului o remunerație adecvată.

În același sens s-a pronunțat și Curtea de Justiție a Comunității Europene la 6 octombrie 1982. Concesiunea unui drept exclusiv de reproducere a unui film într-o țară a Pieței Comune, a decis Curtea, este licită potrivit art.85 al Tratatului de la Roma, cu excepția cazurilor când ar reprezenta un abuz.

Într-o sentință a Tribunalului de primă instanță din Bruxelles (11 aprilie 1988)¹⁰⁹ se subliniază, pe de o parte, că dreptul de autor se naște fără îndeplinirea nici unor formalități, iar pe de altă parte, că există contrafacere chiar dacă *un singur element al operei* originale este reprodus, creându-se astfel un risc de confuzie. În speță era vorba de modele folosite la confecționarea unor dantele.

¹⁰⁶ Vezi, *Ibidem*, p.388.

¹⁰⁷ Vezi, "Revue de droit intellectuel. L'ingénieur Conseil", 1985, nr.9-10, p.264 și urm.

¹⁰⁸ Vezi, *Ibidem*, 1986, nr.8-9, p.302 și urm.

¹⁰⁹ Vezi, *Ibidem*, nr.45, p.111 și urm.

O jurisprudență bogată se referă la actele de *concurență neleală* în materie de drept de autor.

Vom semnala câteva hotărâri din această categorie.

Într-un proces de exploatare frauduloasă de casete video, Curtea de Apel din Anvers, în decizia din 18 ianuarie 1991¹¹⁰, a făcut aplicarea unor dispoziții privind dreptul de autor, dar și mărcile și concurența, considerând în speță că este un concurs de delict.

Instanța a stabilit, cu acest prilej, că legea belgiană din 14 iulie 1971 privind practicile comerciale se aplică exploatării cu rea credință a casetelor.

Instanța constată de asemenea că, pe planul dreptului civil, producătorii de filme au dreptul de a invoca art. 15 al Convenției de la Berna, care le permite să fie considerați titulari ai dreptului de autor privind aceste opere, dreptul la calitatea de autor nefiind rezervat numai persoanelor fizice.

În sfârșit, se subliniază necesitatea de a distinge între natura prejudiciului suferit de distribuitorii de filme și prejudiciul producătorilor, cauzat de actele de exploatare frauduloasă a casetelor cu privire la care poartă litigiul.

La 16 iunie 1989 aceeași Curtea de Apel din Anvers¹¹¹ se pronunță într-o acțiune în concurență neleală având drept obiect exploatarea frauduloasă de casete video, considerând că exploatarea de rea credință, fără autorizarea autorilor, editorilor și fabricanților, constituie o practică contrară uzanțelor comerciale cinstite, fiind dăunătoare intereselor comerțului.

Într-o sentință a Tribunalului de primă instanță din Bruxelles, din 11 aprilie 1988¹¹² se subliniază, pe de o parte, că dreptul de autor se naște fără îndeplinirea vreunor formalități, iar pe de altă parte, că există contrafacere, chiar dacă un singur element al operei originale este reprodus, creându-se astfel un risc de confuzie.

În cazul unor sloganuri publicitare, Curtea de Apel din Bruxelles (S.I.) a decis la 3 februarie 1988¹¹³ că sloganul în cauză

¹¹⁰ Vezi, *Ibidem*, 1991, nr.5-6, p.216 și urm.

¹¹¹ Vezi, "Revue de droit intellectuel. L'ingénieur Conseil", 1989, nr.8-9, p.254 și urm.

¹¹² Vezi, *Ibidem*, 1988, nr.4-5, p.111 și urm.

¹¹³ Vezi, *Ibidem*, 1988, nr.6-7, p.234 și urm.

("Le salon des salons") nu îndeplinește condiția originalității pentru a putea fi protejat pe terenul dreptului de autor. Astfel fiind, înregistrarea ca marcă a sloganului de către părât nu poate fi izbită de nulitate. S-a constatat de asemenea că reaua-credință a depunătorului mărcii n-a fost dovedită.

La 20 mai 1988, Tribunalul de primă instanță din Bruxelles¹¹⁴ constată, într-o acțiune în contrafacere având drept obiect materiale publicitare, că nu poate fi vorba de contrafacere, întrucât obiectele în litigiu erau lipsite de originalitate și, drept urmare, nu puteau beneficia de protecție în cadrul dreptului de autor.

C. Jurisprudența și dreptul contractual

Unele aspecte ale interpretării contractelor de valorificare a dreptului de autor au fost ilustrate prin jurisprudențele citate anterior.

Modul în care se stabilesc și se desfășoară raporturile contractuale în domeniul dreptului de autor vor fi ilustrate în cele ce urmează prin alte câteva jurisprudențe.

Într-o decizie importantă a Curții de Apel din Karlsruhe din 14 iunie 1981, instanța a explicat că, în cadrul raporturilor contractuale, clauzele din acordurile individuale au precădere asupra clauzelor din contractele - tip.

Decizia sus-menționată face, totodată, aplicarea principiului *interpretării clauzelor contractuale în funcție de scopul cesiunii*¹¹⁵.

Aplicarea acestui principiu în jurisprudență este confirmată și de o serie de decizii ale Curții Supreme Federale a R.F.G. privitoare, printre altele, la contractul de editare (decizia din 15 martie 1984), la cel de executare de opere de arhitectură (decizia din 13 iunie 1980), la contractele privind drepturile conexe (decizia din 23 februarie 1979, în afacerea "White Christmas", decizia din 3 martie 1981 a Curții de Apel din Berlin-Vest sau a Tribunalului de Mare Instanță din Stuttgart, din 7 august 1980).

În cazul operelor comune, în speță al unui contract de editare a unui cântec, Curtea Supremă a R.F.G. a decis că rezilierea

¹¹⁴ Vezi, *Ibidem*, 1988, nr.9-10, p.217 și urm.

¹¹⁵ Vezi, A.Dietz, *Scrisoare din Republica Federală Germania* (partea a II-a), în D.A., nr.12, 1984, p.399.

contractului de către compozitor nu poate interveni decât cu acordul autorului textului¹¹⁶.

Într-un contract de reprezentare teatrală a unei opere dramatice, Curtea de Apel din München a stabilit că, în contractele de *executare succesiv*, oricare dintre părți poate denunța contractul fără preaviz, în caz de nerespectare flagrantă de către cealaltă parte a obligațiilor sale¹¹⁷.

În problema întinderii *dreptului de denunțare* într-un contract de editare a unei colecții științifice, Curtea de Apel din Karlsruhe a stabilit (la 24 iunie 1981), că editorul nu are dreptul să invoce insuficiențele calitative, din punct de vedere științific, artistic sau literar, și că opera nu poate fi considerată neconformă contractului sub aspectul conținutului, decât dacă este "nepublicabilă sau incompletă sau dacă nu corespunde caracteristicilor stipulate în contract sau scopului căruia îi este destinată"¹¹⁸.

Mai multe jurisprudențe ale instanțelor noastre au fost prilejuite de executarea unor *contracte de comandă*.

Prin decizia nr.1109 din 1955, Tribunalul Capitalei (colegiul II) a stabilit, pe de o parte că, în executarea convenției prin care un pictor se obligă să execute un tablou, transmiterea proprietății tabloului are loc în momentul predării și acceptării lui, iar pe de altă parte, că pentru a se stabili dacă tabloul comandat "redă realitatea astfel cum au înțeles părțile contractante", trebuie să se verifice atât cuprinsul ofertei, cât și al actului de acceptare a acesteia¹¹⁹.

Aceeași instanță, prin decizia nr.1134 din 1960, a arătat că în cazul contractului de comandă pentru transpunerea unei opere narative în operă dramatică, cu obligația întreprinderii de spectacole de a decide până la o anumită dată de la predare, asupra includerii piesei în repertoriu, aceasta nu are, în lipsa unei culpe contractuale a autorului, dreptul la restituirea avansului pe motiv că piesa a rămas nevalorificată¹²⁰.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.403.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.404.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.404.

¹¹⁹ Vezi, Legalitatea populară, nr.8, 1955, p.905, cu notă de Demostene Botez.

¹²⁰ Vezi, Legalitatea populară, nr.10, 1960, p.103, 104.

La 15 mai 1965, Curtea de Apel din Paris (secția I-a) a confirmat hotărârea primei instanțe, care a respins acțiunea intentată de Salvador Dali împotriva Societății "Alex Corporation" din New York, cu care pictorul încheiase un contract având drept obiect comanda a cinci acuarele și patru costume pentru reprezentarea unei opere dramatico-muzicale. Cum la un moment dat s-a decis completarea spectacolului, iar Dali a refuzat să execute machetele pentru alte costume și decoruri, ele au fost executate fără consultarea lui Dali, de alți pictori, angajați în acest scop.

Interpretând contractul, Curtea a constatat că, pe de o parte, pârâta își rezervase o mare libertate de mișcare, stipulând că realizarea scenică rămânea în întregime în sarcina sa, iar pe de altă parte, că adausurile făcute erau de natură a deprecia decorurile și costumele lui Dali¹²¹.

În jurisprudența prilejuită de litigiul care a opus pe arhitectul și sculptorii care au realizat ansamblul arhitectural "Monumentul croilor de la Păuliș", atât prima instanță (Jud.Arad, prin sent.civ.nr.5301 din 1973), cât și instanța de recurs (Trib.jud.Arad, prin dec.nr.202 din 24 martie 1976), stabilind că monumentul în discuție este o *creație comună indivizibilă*, au arătat că art.4 alin.1 al legii dreptului de autor, care prevede împărțirea egală între coautori a drepturilor patrimoniale, dacă aceștia n-au convenit altfel, consacră o prezumție legală *iuris tantum* care poate fi combătută prin proba contrară. Pe de altă parte, contractele încheiate de pârâți cu arhitectul reclamant, prin care dreptul de coautor al acestuia este redus la o colaborare tehnică auxiliară, au fost considerate nule, ca având o cauză falsă și ilicită, justificând dreptul reclamantului la despăgubiri¹²².

Într-o hotărâre a Tribunalului de Mare Instanță de Sena, din 11 mai 1968, confirmată de Curtea de Casație la 29 iunie 1971, s-a considerat că editorul care dobândește atât dreptul de înregistrare sonoră, cât și pe cel de editare grafică, trebuie să procedeze el însuși la reproducere sau să asigure efectuarea ei, dacă nu corespunde activității sale profesionale, obligația care-i incumbă fiind nu o *simplă*

¹²¹ Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, (mise a jour 1973), p.42-43.

¹²² Vezi, "Revista Română de Drept", nr.1, 1978, p.52-59, cu notă de Emil Pușcariu.

obligatie de mijloace, ci una de rezultat. Drept urmare, dovada cauzelor de exonerare este în sarcina sa și el nu se poate apăra de răspundere în caz de neexecutare, decât dovedind că aceasta a fost determinată de evenimente independente de voința sa.

Și în fosta U.R.S.S. instanțele s-au pronunțat, în mod constant, în sensul inadmisibilității denunțării unilaterale a contractului de comandă, precum și a modificării unilaterale a contractului de comandă, precum și a modificării unilaterale a clauzelor contractuale. Astfel, în legătură cu acest al doilea aspect, Tribunalul popular al districtului Sverdlovsk din orașul Moscova (prin hotărârea din 1 martie 1982) a considerat că faptul de a fi redus manuscrisul lucrării contractate, fără consimțământul autorului, constituie, din partea editurii, o violare a dreptului autorului la integritatea operei și a obligat-o să plătească reclamantului remunerația de autor pentru partea suprimată. Secția civilă a Tribunalului Municipal Moscova a menținut, prin decizia din 30 martie 1982, pronunțată în recursul pârâtei, hotărârea primei instanțe¹²³.

Cu privire la stabilirea cuantumului remunerației vom mai cita decizia Tribunalului Municipal București (secț.IV-a), nr.582 din 2 martie 1983, pronunțată în recursul împotriva sentinței nr.7270 din 2 noiembrie 1982 a Judecătoriei sectorului 1 București, prin care s-a arătat că în contractul de editare, atunci când remunerația se stabilește la tariful minim, editura definitivând ulterior unilateral *cuantumul remunerației cuvenite autorului*, acțiunea acestuia, prin care pretinde că i s-ar cuveni o remunerație de bază superioară celei fixate de editură, în considerarea valorii lucrării, este inadmisibilă¹²⁴.

D. Jurisprudența și utilizările ilicite

Majoritatea legislațiilor prevăd, așa cum am mai arătat, sancțiuni penale pentru *contrafacerea* operelor protejate. Ceea ce nu înseamnă că în asemenea cazuri, când condițiile nu sunt întrunite pentru calificarea faptei ca infracțiune, autorul nu poate folosi calea acțiunii civile în responsabilitatea delictuală.

¹²³ Vezi, E.P.Gavrilov, *op.cit.*, p.233-234.

¹²⁴ Vezi, "Revista Română de Drept", nr.5, 1984, p.44 cu notă de G.I.Chiuzbaian.

În ceea ce privește acțiunile penale, trebuie să constatăm că examenul jurisprudenței dovedește o mare severitate în aplicarea sancțiunii, care este, în majoritatea legislațiilor, amenda penală.

Contrafacerea îmbracă forma *reproducerii, reprezentării, executării sau difuzării*, sub orice formă, a unei opere străine, *fără consimțământul autorului*, indiferent dacă este vorba de reproducere integrală sau fragmentare.

Așa cum am arătat, contrafacerea poate îmbrăca și forma citării ilicite sau pe aceea a deformării ori modificării unei opere străine.

Deși contrafacerea sub primele două forme era mai frecventă în trecut, în prezent contrafacerea prin deformare și adaptare a unei opere străine se întâlnește din ce în ce mai des. Cronicile ziarelor relatează asemenea procedee, în fața cărora se pare că, uneori, nu ezită nici chiar scriitorii de mare reputație.

Când cunoscuta romancieră franceză Françoise Sagan a publicat romanul *Le chien couchant* nu se aștepta ca Tribunalul de Mare Instanță de Sena (secția III), sesizat de Y.Hougron, să admită acțiunea și să interzică vânzarea romanului, considerat o reproducere ilicită a unei nuvele a reclamantului, ordonând și confiscarea exemplarelor aflate în stoc la Editura "Flammarion". În considerentele hotărârii se arăta că romanul era o operă "relativ originală", derivată prin adaptare din nuvela *La vieille femme*, ceea ce impunea că pârâta să ceară autorizarea autorului acestei opere și să nu se mulțumească cu mențiunea făcută pe pagina de gardă a romanului, în sensul că Y.Hougron i-a "dat involuntar concursul" la realizarea romanului.

Existența contrafăcerii sau a plagiatului *se stabilește*, în principiu, *pe bază de asemănări* și nu de deosebiri. Simpla existență a unor deosebiri nu apără de învinuirea de plagiat, dacă se dovedește existența și importanța asemănărilor.

Stabilirea existenței plagiatului este, așadar, *o problemă de fapt*.

În cazul contrafăcerilor, prin modificare și denaturare, aprecierea nu se face în funcție de asemănări, ci în funcție de deosebiri, cu circumstanțierile ce vor fi analizate mai jos, în funcție de *natura operei*.

În decizia civilă nr.1403 din 2 decembrie 1958, pronunțată în recursul în supraveghere al Procurorului General împotriva sentinței civile nr.609 din 1958 a Tribunalului Capitalei (col.I), problema pe care a avut-o de rezolvat Tribunalul Suprem era un plagiat. Reclamantul chemase în judecată Editura tehnică, cerând plata onorariilor cuvenite pentru alcătuirea unui capitol dintr-un manual tehnic, iar editura, la rândul ei, ceruse, prin acțiune reconvențională, restituirea avansului primit de reclamant, pe motiv că acesta se făcuse vinovat de plagiat. Acțiunea reclamantului fusese admisă de prima instanță, iar cererea reconvențională respinsă, pe considerentul că fiind vorba de o lucrare tehnică, folosirea datelor tehnice ce se găsesse în orice lucrare de specialitate nu poate constitui un plagiat. Sentința a fost menținută de Tribunalul Capitalei. Prin sus-menționata decizie, Tribunalul Suprem a admis recursul în supraveghere, constatând că ambele instanțe, în loc să dispună administrarea probelor necesare pentru a verifica temeinicia apărării formulate de pârâtă, le-a respins, pornind de la ideea că împrumutarea datelor tehnice ce se găsesse în orice lucrare de specialitate nu poate constitui un plagiat¹²⁵.

Pentru că din decizia Tribunalului Suprem să nu se tragă unele concluzii greșite, sunt necesare câteva precizări.

În legătură cu lucrările științifice, în general, și mai ales cu cele tehnice, se pune problema dacă folosirea unor date și idei care aparțin patrimoniului științei universale și tehnicii mondiale, a unor adevăruri îndeobște cunoscute, poate sau nu să constituie un plagiat. În principiu răspunsul este negativ, căci ceea ce poate constitui obiectul unui drept de autor este "complexul de idei și imagini exprimate obiectiv ... într-un anumit mod conceput de autor"¹²⁶, și nu ideile și adevărurile generale, îndeobște cunoscute. Într-adevăr, "oricine poate lua din lucrarea altuia, ideile cuprinse în ea, faptele, subiectul, dacă împrumutul nu este de natură să lezeze ceea ce

¹²⁵ Tribunalul Suprem, col.civ., de.nr.1403 din 2 sept.1958, în Ioan Mihuță, Alexandru Lesviodax, *Repertoriu de practică judiciară în materie civilă a Tribunalului Suprem pe anii 1952-1969*, București, Edit.Științifică, 1970, p.395.

¹²⁶ V.Longhin, *Despre obiectul dreptului de autor*, în "Legalitatea populară", nr.3, 197, p.283.

constituie elementul de creație, de efort intelectual, de originalitate, proprii autorului”¹²⁷.

Așadar, în principiu, nu poate exista plagiat în cazul reproducerii unor adevăruri îndeobște cunoscute, *plagiatul rămânând însă o chestiune de fapt a cărei existență poate fi dovedită, chiar în cazul la care ne referim*, dacă, de pildă, metoda de prezentare într-un manual, sau modul de formulare a unor adevăruri sau date științifice este împrumutat dintr-o lucrare străină.

Problema contrafacerii se pune în condiții specifice în cazul *operei cinematografice*. În doctrină se arată că scenariul unui film va fi aproape totdeauna legat de un text literar anterior, prezentând, față de el, asemănări și deosebiri. În aprecierea existenței unei contrafaceri se va pune problema de a decide care din aceste elemente trebuie considerate esențiale.

Jurisprudența Casației franceze a admis totdeauna că problema de a ști dacă o operă cinematografică este sau nu derivată dintr-o operă preexistentă este o *problemă de fapt*¹²⁸.

Nu putem să nu semnalăm opinia contrară, la care am mai avut ocazia să ne referim, a lui H.Desbois, pentru care, în aceste cazuri, este vorba de o problemă de calificare (a operei) și, prin urmare, de o *problemă de drept*. Desbois consideră că dacă este adevărat că ideile nu sunt susceptibile de a forma obiectul unui monopol, în schimb modul de prezentare a ideilor reflectă personalitatea autorului. Astfel fiind, dacă compoziția este aceeași în film și în opera dramatică preexistentă, filmul este o operă derivată¹²⁹.

Tribunalul de Mare Instanță din Paris s-a pronunțat, la 1 decembrie 1970, în acțiunea dramaturgului Eugène Ionesco, în legătură cu filmul *Jeu de massacre*. În acest caz, instanța a procedat la o comparație a celor două opere care purtau acest titlu, constatând că “nu există nici un element de comparație între cele două creații, astfel încât nici unul dintre autori nu a încălcat drepturile de autor ale celuilalt, după cum nici realizatorul filmului nu a adus nici o atingere

¹²⁷ *Ibidem*, p.284.

¹²⁸ Vezi, G.Lyon-Casen, P.Lavigne, *Traité théorique et pratique du cinéma français et comparé*, vol.I, Paris, L.G.D.J., 1957, p.194-198.

¹²⁹ Vezi, H.Desbois, *Le droit d'auteur en France*, ed.II, Paris, Dalloz, p.47.

operelor intitulate în același fel de Tristan Bernard și Henry Bordeaux”.

H.Desbois are, însă, rezerve față de metoda folosită de tribunal, considerând că o asemenea confruntare se impunea într-o acțiune în contrafacere, dar ea este “inoportună” în speță, când elementul esențial care trebuie luat în considerare era *riscul de confuzie*¹³⁰.

Distincția la care se referă H.Desbois între *contrafacere* și *concurența nelegală* a stat, în schimb, la baza deciziei din 9 iulie 1952 a Curții din Paris. Este vorba de filmul “Manon” al cărui scenariu era realizat după romanul clasic al abatelui Prévost, operă căzută în domeniul public (mai ales că, așa cum subliniază R. Savatier, la data când apăruse, nu exista încă o protecție a dreptului de autor). Producătorul - a considerat însă instanța - nu putea ignora existența unei opere cu același titlu, al cărei autor era Massenet. Curtea de Apel i-a reamintit acest lucru, condamnându-l la 1 milion de franci *daune-interese* în favoarea moștenitorilor lui Massenet¹³¹.

Contrafacerea unei opere muzicale în filmul cinematografic se realizează prin încorporarea unei compoziții muzicale pe bandă sonoră, fără autorizarea autorului. Autorizarea dată de compozitor pentru reprezentarea publică nu înseamnă și autorizarea înregistrării melodiei pe bandă, care constituie un alt mod de utilizare decât reprezentarea.

În același sens, Tribunalul de Sena a considerat, în procesul intentat în legătură cu filmul *La femme et le Pantin*, că autorizarea dată pentru filmul mut nu se extinde asupra filmului sonor.

Autorii subliniază importanța acestei jurisprudențe față de ritmul rapid al progresului tehnic. De pe aceste poziții, dreptul de adaptare cinematografică va fi sau nu recunoscut unui cesionar în funcție de termenii contractului, cu alte cuvinte după cum clauzele contractuale vor viza sau nu utilizarea unor tehnici necunoscute la data încheierii sale¹³².

¹³⁰ Vezi, *Ibidem*, (mise à jour 1973), p.20-21.

¹³¹ Vezi, R. Savatier, *Le droit de l'art et des lettres*, Paris, L.G.D.L., 1953, p.156.

¹³² Vezi, G.Lyon - Caen, P. Lavigne, *op.cit.*, vol.I, p.212-214.

Cu privire la plagiat în materie muzicală, o jurisprudență din cele mai interesante prin considerentele ei este decizia din 28 octombrie 1971 a Curții Supreme a Spaniei. Prima instanță respinsese acțiunea reclamantului. Curtea de Apel menținuse hotărârea primei instanțe, iar Curtea Supremă a confirmat această decizie pe considerentul că, deși se constată că cele două cântece, în legătură cu care se pune problema plagiatului, au un mare număr de măsuri identice, cu toate acestea ambele coincid și cu numeroase melodii moderne și compoziții clasice din care s-au inspirat și că dacă în manifestări artistice este, în general, greu să se facă o distincție între imitare, asemănare, analogie și plagiat, acest lucru devine imposibil în muzica ușoară și de dans, unde coincidența de teme și de melodii nu este o noutate, mai ales când este vorba de fraze muzicale ce-și pot găsi antecedente în partiturile altor autori, care toți s-au inspirat, în ultimă analiză, din muzica clasică¹³³.

Într-o interesantă decizie a Tribunalului de Mare Instanță din Paris (secția 3-a), din 25 aprilie 1968, se pune problema *contrafacerii* în publicațiile istorice, pe baza criteriului originalității formei. Pârâtul autor al unui articol se apăra, susținând că evenimentele relatate în lucrarea reclamantului aparțineau, că elemente informative, domeniului public. Tribunalul constată însă că pârâtul s-a mărginit să alegă câteva fapte și episoade din cartea reclamantului, fără a recurge la nici o altă sursă, astfel încât structura articolului său era "derivată din opera anterioară prin adaptarea compoziției". În opera originală, care privea războiul secret¹³⁴, deși urmasc ordinea cronologică a evenimentelor, autorul făcuse o selecție, reținând numai unele dintre ele. Această selecție reflectă, în concepția tribunalului, personalitatea autorului, iar pârâtul nu a ieșit din cadrul ei¹³⁵.

În cazul procesului intentat autorului unui articol publicat în *hebdomadarul feminin "Elle"*, despre legătura lui Napoleon cu Maria Walewska, al cărui autor a fost învinuit de reproducere a unor pasaje din volumul *Marie Walewska, l'épouse polonaise de Napoléon* al contelui Philippe d'Ornano, Curtea de Apel din Paris (secția 9

¹³³ Vezi, José Maria Segovia Galindo, *Plagiatul*, în "Revue Internationale du Droit d'Auteur", LXXXV, 1977, p.96-98.

¹³⁴ Opera originală aparținea istoricului R. D. Foot.

¹³⁵ Vezi, H.Desbois, *op.cit.*, (mise à jour 1973), p.4.

corecțională) s-a pronunțat la 9 martie 1964, în sensul că similitudinea cadrului istoric nu poate fi considerată ca un element al contrafacerii. În decizia sa, Curtea - respingând acuzația de contrafacere - a arătat că "este cert că fiecare istoric are dreptul să trateze un subiect care a mai fost tratat de alții; că expunerea sa va prezenta, în mod necesar, asemănări cu cele precedente; că operele succesive, tratând același subiect istoric, chiar dacă prezintă numeroase asemănări, vor fi diferite atât datorită talentului propriu al autorului, cât și comentariilor sale, modului de valorificare a surselor comune și interpretării proprii date subiectului" și că articolul pârâtului, privit sub acest aspect, nu avea nimic dintr-o copie servilă a cărții lui d'Ornanò, prezentând, dimpotrivă, o anumită originalitate¹³⁶.

Instanțele au fost adesea sesizate, în ultimul timp, cu acțiuni în contrafacere a unor programe pentru ordinatoare. Problema s-a pus în Olanda, pentru prima oară, în legătură cu contrafacerea unui microcircuit, încorporat într-un emițător purtat de o vacă și destinat să informeze pe crescător, prin intermediul calculatorului, asupra cantității de hrană și lichid absorbite de animal, asupra producției de lapte etc. Prin ordonanța din 22 iulie 1983 a Președintelui Tribunalului districtului Zwolle, se recunoaște vocația la protecție a programului în cadrul dreptului de autor, dat fiind că o anumită creativitate nu poate fi negată în cazul circuitului integrat și al componentelor sale, fiind "notoriu că, și în domeniul electronicii, drumurile care duc la Roma sunt numeroase"¹³⁷ și se respinge, așadar, învinuirea de contrafacere pentru că pârâtul a ales spre Roma un alt drum decât reclamantul !

Se mai pot cita încă două cazuri recente în Olanda. Astfel, Tribunalul din Utrecht, deși a admis în principiu protecția programelor în cadrul dreptului de autor, a considerat, în speță, că numai un număr neînsemnat de elemente ale programului erau copiate. În schimb, în speța rezolvată de Tribunalul districtului Boisdeduc, s-a constatat existența unei încălcări a dreptului de autor asupra programului și s-a admis acțiunea în daune a reclamantului¹³⁸.

¹³⁶ Vezi, "Revue Internationale du Droit d'Auteur", 1965, p.199-215.

¹³⁷ Vezi, D.W.Feer Verkade, *Scrisoare din Olanda* în D.A., nr.4, 1983.

¹³⁸ Vezi, *Ibidem*.

Problema difuzării de filme fără autorizarea titularilor drepturilor de autor s-a pus frecvent în legătură cu *posturile "pirat"* care utilizau în acest scop antenele centrale. Neputând intenta un proces direct piraților, titularii unor drepturi de autor au chemat în judecată pe proprietarii antenelor centrale, învinuți *de a fi tolerat* utilizarea antenelor și transmițătoarelor de către pirați. Cererea de ordonanță prezidențială a fost respinsă de Tribunalul districtului Amsterdam, la 26 februarie 1981. Curtea de Apel a admis, în septembrie 1981, cererea, iar recursul împotriva acestei decizii a fost respins de Curtea Supremă, la 14 ianuarie 1984, pe considerentul că și exploatarea unei antene centrale, cu alte cuvinte tratarea, amplificarea și transmiterea prin intermediul rețelei de teledistribuție constituie o comunicare în sensul legii dreptului de autor. Au urmat o serie de acțiuni colective ale producătorilor și distribuitorilor, care au întărit poziția titularilor de drepturi de autor¹³⁹.

Problema hotărului între *parodie* și *plagiat* a format obiectul discuțiilor în procesul *Suske v. Wiske*, desfășurat în fața Tribunalului districtului Amsterdam (cerere de ordonanță prezidențială), care a acceptat că parodia nu constituie o încălcare a dreptului de autor, dar a admis în speță o asemenea încălcare în privința copertelor cărților de benzi desenate în discuție (ordonanța din 16.IV.1982). În apelul împotriva acestei ordonanțe, Curtea din Amsterdam, pornind de la faptul că legea olandeză nu cuprinde nici o dispoziție specială cu privire la parodie a considerat, în speță, că desenele originale de personaje, protejate de legea dreptului de autor, făcuseră obiectul unei imitații servile. Recursul a fost respins de Curtea Supremă, la 13 aprilie 1984¹⁴⁰.

Într-un proces similar, privind benzile desenate *Astérix* și *Obélix*, Tribunalul districtului Haga, acceptând teza originalității suficiente a parodiei, a admis cererea de reparare a prejudiciului cauzat autorului operei originale, considerând că pârâții au profitat pe nedrept de popularitatea personajului *Astérix* și, totodată, au adus atingere reputației acestuia, dând povestirilor un caracter indecent¹⁴¹.

¹³⁹ Vezi, *Ibidem*, p.151.

¹⁴⁰ Vezi, *Ibidem*, p.151-152.

¹⁴¹ Vezi, *Ibidem*, p.152.

La 21 februarie 1971, Tribunalul popular al districtului Gagarin al oraşului Moscova s-a pronunţat în acţiunea intentată de Editura "Ruskij jazyk" împotriva autorului *ilustraţiilor pentru un dicţionar*, prin care se cerea rezilierea contractului încheiat şi restituirea avansului plătit autorului ilustraţiilor, întrucât constatase că desenele erau *copiate* dintr-o ediţie americană apărută în 1971 şi ilustrată de un alt autor. Pârâtul s-a apărut, susţinând că are dreptul de a utiliza opera unui terţ pentru a crea o operă nouă, independentă, dar Tribunalul constatând că era vorba de reproducerea integrală a personajelor autorului operei originale, i-a refuzat pârâtului recunoaşterea calităţii de autor.¹⁴²

La 24 noiembrie 1987, Tribunalul de Mare Instanţă din Bruxelles¹⁴³ stabilea, într-un litigiu privind unele modele de mobilier că, pentru a putea invoca protecţia în cadrul dreptului de autor, obiectele în litigiu trebuiau să aibă un caracter *artistic*, condiţie care nu era îndeplinită decât de unul singur dintre ele.

Instanţa constată de asemenea că desenele şi modelele beneficiază de o protecţie paralelă; în cadrul legii speciale şi în cadrul dreptului de autor.

Hotărârea amintită constituie şi o interesantă analiză critică a doctrinei şi jurisprudenţei anterioare.

Acelaşi tribunal s-a pronunţat, la 27 septembrie 1990¹⁴⁴ într-o acţiune referitoare la reproducerea frauduloasă a unor desene de personaje, aplicate pe obiecte de îmbrăcăminte.

Admiţând acţiunea, instanţa constată că reclamantul îşi dovedeşte dreptul prin atestarea autorului desenelor, precum şi prin dovada existenţei personajelor care de-a lungul anilor au luat forma sub care erau utilizate.

La 6 septembrie 1991, Tribunalul de primă instanţă din Bruxelles¹⁴⁵, s-a pronunţat într-un litigiu privind reproducerea unor fotografii. Cu acest prilej, instanţa constată că fotografiile pot fi protejate pe terenul dreptului de autor, pentru aceasta fiind "necesar şi

¹⁴² Vezi, E.P.Gavrilov, *Scrisoarea din U.R.S.S.*, în D.A. nr.5, 1984, p.232.

¹⁴³ Vezi, "Revue de droit intellectuel. L'ingénieur Conseil": 1989, nr.1-2, p.38 şi urm.

¹⁴⁴ Vezi, *Ibidem*. 1990, nr.11-12, p.320 şi urm.

¹⁴⁵ Vezi, *Ibidem*. 1992, nr.1-2, p.52 şi urm.

suficient" ca ele să fie expresia unui efort intelectual, fără care le-ar lipsi originalitatea ca element de creație.

CAPITOLUL V.

Durata protecției dreptului de autor.

Art.24. - (1) Dreptul de autor asupra unei opere literare, artistice sau științifice se naște din momentul creării operei, oricare ar fi modul sau forma concretă de exprimare.

(2) Dacă opera este creată, într-o perioadă de timp, în părți, serii, volume și în orice alte forme de continuare, termenul de protecție va fi calculat, potrivit alin.(1), pentru fiecare dintre aceste componente.

Art.25. - (1) Drepturile patrimoniale prevăzute la art.13, 16, 17, 18 și 21 durează tot timpul vieții autorului, iar după moartea acestuia se transmit prin moștenire, potrivit legislației civile, pe o perioadă de 70 de ani, oricare ar fi data la care opera a fost adusă la cunoștința publică în mod legal. Dacă nu există moștenitori, exercițiul acestor drepturi revine organismului de gestiune colectivă mandatat în timpul vieții de către autor sau, în lipsa unui mandat, organismului de gestiune colectivă cu cel mai mare număr de membri, din domeniul respectiv de creație.

(2) Persoana care după încetarea protecției dreptului de autor aduce la cunoștință publică, în mod legal, pentru prima oară, o operă nepublicată înainte, beneficiază de protecție echivalentă cu cea a drepturilor patrimoniale ale autorului.

Durata protecției acestor drepturi este de 25 de ani începând din momentul în care a fost adusă pentru prima oară la cunoștință publică, în mod legal.

Art.26. - (1) Durata drepturilor patrimoniale asupra operelor aduse la cunoștință publică sub pseudonim sau fără indicarea autorului este de 70 de ani de la data aducerii la cunoștință publică a acestora.

(2) Când identitatea autorului este adusă la cunoștința publică înainte de expirarea termenului prevăzut în alin.(1), se aplică dispozițiile art.25 alin.(1).

Art.27. - (1) Durata drepturilor patrimoniale asupra operelor realizate în colaborare este de 70 de ani de la moartea ultimului coautor.

(2) În cazul în care contribuțiile coautorilor sunt distincte, durata drepturilor patrimoniale pentru fiecare dintre acestea este de 70 de ani de la moartea fiecărui coautor.

Art.28. - Durata drepturilor patrimoniale asupra operelor colective este de 70 de ani de la data aducerii operelor la cunoștința publică. În cazul în care aceasta nu se realizează timp de 70 de ani de la crearea operelor, durata drepturilor patrimoniale expiră după trecerea a 70 de ani de la crearea operelor.

Art.29. - Durata drepturilor patrimoniale asupra operelor de artă aplicată este de 25 de ani de la data creării acestora.

Art.30. - Drepturile patrimoniale asupra programelor pentru calculator durează tot timpul vieții autorului, iar după moartea acestuia se transmit prin moștenire, potrivit legislației civile, pe o perioadă de 50 de ani.

Art.31. - Modificările neesențiale, adăugirile, tăieturile sau adaptările aduse în vederea selecției ori aranjării, precum și corectarea conținutului unei opere sau colecții în modul în care a intenționat autorul operei, nu vor extinde termenul de protecție a acestei opere sau colecții.

Art.32. - Termenele stabilite în prezentul capitol se calculează începând cu data de 1 ianuarie a anului următor morții autorului sau aducerii operei la cunoștință publică, după caz.

*

* *

Înainte de a trece la analiza dispozițiilor legale, nu putem omite să semnalăm existența în unele texte a unor stângăcii de redactare care ar putea ridica, în cazul recurgerii la instanțele judecătorești, în unele litigii, probleme de interpretare. Este de pildă cazul art.24 alin.2, al art.27 alin.2 sau al art.31.

*

* *

COMENTARIU

1. Considerații generale. Durata nelimitată a dreptului moral. 2. Durata drepturilor patrimoniale.

1. Considerații generale. Durata nelimitată a dreptului moral.

Asemenea legislațiilor europene moderne, și legea română se bazează, cât privește durata drepturilor autorilor, pe două principii: acela al proprietății dreptului moral și acela al duratei limitate a drepturilor patrimoniale.

Cel dintâi se întemeiază pe faptul că opera supraviețuiește autorului ei, deși, așa cum s-a arătat în doctrină, rămâne marcată de personalitatea acestuia.

În recentul lor tratat, la care ne-am mai referit, A. Lucas și H.J. Lucas arată că această perpetuitate implică, evident, posibilitatea unei transmisii pentru cauză de moarte. Deși legiuitorul nu precizează nimic în această privință se pare totuși că de-a lungul deceniilor și în orice caz, de secole, dreptul moral legat de operă ia în mod ineluctabil o dimensiune mai colectivă, care reiese din rolul de apărător recunoscut moștenitorilor precum și din intervenția autorităților publice și societăților de autori¹⁴⁶.

„Faptul însă că opera poartă pentru eternitate amprenta personalității autorului justifică însă perpetuitatea dreptului moral, dar nu și pe aceea a drepturilor patrimoniale”¹⁴⁷.

2. Durata drepturilor patrimoniale.

Regula generală stabilită de art.25 stabilește durata drepturilor patrimoniale la tot timpul vieții autorului¹⁴⁸. Potrivit aceleiași dispoziții, ele se transmit moștenitorilor pe o durată de 70 de ani, oricare ar fi data la care au fost aduse la cunoștința publică în mod legal.

Autorii la care ne-am mai referit¹⁴⁹ atrag atenția asupra faptului că se conchidea adesea că, la împlinirea termenului, opera cade în domeniul public. În realitate nu este vorba de domeniul public în înțelesul dreptului administrativ. Interpretarea corectă este aceea că opera este, din acest moment, la dispoziția tuturor și poate fi exploatată în mod liber.

În special, precizează autorii citați, autorul sau moștenitorii săi nu vor putea recurge la teoria concurenței neleale pentru a încerca, pe această cale indirectă, reconstituirea dreptului dispărut¹⁵⁰.

În cazul operelor colective, durata protecției este, potrivit art.28, de 70 de ani de la data aducerii la cunoștința publică. Dacă însă aducerea la cunoștința publică nu intervine în 70 de ani de la

¹⁴⁶ Op.cit., p.350.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Este vorba de art.13, 16-18 și 21.

¹⁴⁹ A. și H.J. Lucas, op.cit., p.352.

¹⁵⁰ Vezi, Ibidem.

crearea operei, dreptul de autor expiră după trecerea a 70 de ani de la crearea operei.

Durate diferite sunt prevăzute (în cazul drepturilor patrimoniale) pentru anumite opere și anume:

a) 25 de ani de la data creării pentru operele de artă aplicată;

b) tot timpul vieții autorului, și 50 de ani de la moartea sa, în persoana moștenitorilor.

Este necesar să mai adăugăm că prelungirea duratei dreptului de autor intervine în general în caz de război.

Dacă durata de 70 de ani este regula generală, legea prevede însă și unele derogări de la această regulă.

Astfel, dacă după încetarea protecției dreptului de autor o persoană aduce la cunoștința publică, în mod legal, pentru prima oară o operă nepublicată, ea va beneficia potrivit art.25 alin.2 din lege, de o protecție pe o durată de 25 de ani din momentul aducerii operei la cunoștința publică.

CAPITOLUL VI.

Limitele exercitării dreptului de autor.

Art.33. - (1) Sunt permise, fără consimțământul autorului și fără plata vreunei remunerații, următoarele utilizări ale unei opere aduse anterior la cunoștința publică, cu condiția ca acestea să fie conforme bunelor uzanțe, să nu contravină exploatării normale a operei și să nu îl prejudicieze pe autor sau pe titularii drepturilor de exploatare:

a) reproducerea unei opere în cadrul procedurilor judiciare sau administrative, în măsura justificată de scopul acestora;

b) utilizarea de scurte citate dintr-o operă, în scop de analiză, comentariu sau critică ori cu titlu de exemplificare, în măsura în care folosirea lor justifică întinderea citatului;

c) utilizarea de articole izolate sau de scurte extrase din opere în publicații, în emisiuni de radio sau de televiziune ori în

înregistrări sonore sau audiovizuale, destinate exclusiv învățământului, precum și reproducerea pentru învățământ, în cadrul instituțiilor publice de învățământ sau de ocrotire socială, de articole izolate sau de scurte extrase de opere, în măsura justificată de scopul urmărit;

(d) reproducerea pentru informare și cercetare de scurte extrase din opere, în cadrul bibliotecilor, muzeelor, filmotecilor, fonotecilor, arhivelor instituțiilor publice culturale sau științifice, care funcționează fără scop lucrativ; reproducerea integrală a exemplarului unei opere este permisă, pentru înlocuirea acestuia, în cazul distrugerii, al deteriorării grave sau al pierderii exemplarului unic din colecția permanentă a bibliotecii sau a arhivei respective.;

(e) reproducerea, difuzarea sau comunicarea către public, în scopul informării asupra problemelor de actualitate, de scurte extrase din articole de presă și reportaje radiofonice sau televizate;

(f) reproducerea, difuzarea sau comunicarea către public de scurte fragmente ale conferințelor, alocuțiunilor, plêdoariilor și a altor opere de același fel care au fost exprimate oral în public, cu condiția ca aceste utilizări să aibă ca unic scop informarea privind actualitatea;

(g) reproducerea, difuzarea sau comunicarea către public a operelor în cadrul informațiilor privind evenimentele de actualitate, dar numai în măsura justificată în scopul informației;

(h) reproducerea, cu excluderea oricăror mijloace care vin în contact direct cu opera, difuzarea sau comunicarea către public a imaginii unei opere de arhitectură, artă plastică, fotografică sau artă aplicată, amplasată permanent în locuri publice, în afara cazurilor în care imaginea operei este subiectul permanent al unei astfel de reproduceri, difuzări sau comunicări și dacă este utilizată în scopuri comerciale;

(i) reprezentarea și executarea unei opere în cadrul activităților instituțiilor de învățământ, exclusiv în scopuri

specifice și cu condiția ca atât reprezentarea sau executarea, cât și accesul publicului să fie fără plată.

(2) În cazurile prevăzute la lit.b), c), e), f) și h) trebuie să se menționeze sursa și numele autorului, dacă acesta apare pe lucrarea utilizată, iar în cazul operelor de artă plastică sau de arhitectură, și locul unde se găsește originalul.

Art.34. - (1) Nu constituie o încălcare a dreptului de autor, în sensul prezentei legi, reproducerea unei opere fără consimțământul autorului, pentru uz personal sau pentru cercul normal al unei familii, cu condiția ca opera să fi fost adusă anterior la cunoștință publică, iar reproducerea să nu contravină exploatării normale a operei și să nu îi prejudicieze pe autor sau pe titularul drepturilor de exploatare.

(2) Pentru suporturile pe care se pot realiza înregistrări, sonor sau audiovizual, cât și pentru aparatele ce permit reproducerea acestora, în situația prevăzută la alin.(1), se va plăti o remunerație stabilită conform prevederilor prezentei legi.

Art.35. - Transformarea unei opere, fără consimțământul autorului și fără plata unei remunerații, este permisă în următoarele cazuri:

a) dacă este o transformare privată, care nu este destinată și nu este pusă la dispoziția publicului;

b) dacă rezultatul transformării este o parodie sau o caricatură, cu condiția ca rezultatul să nu creeze confuzie în ce privește opera originală și autorul acesteia;

c) dacă transformarea este impusă de scopul utilizării permise de autor.

Art.36. - (1) Operele prezentate în expoziții accesibile publicului, licitații, târguri sau colecții pot fi reproduse în cataloage publicate și distribuite în acest scop de către organizatorii unor astfel de activități.

(2) În cazurile menționate la alin. (1) trebuie să fie indicate sursa, precum și paternitatea operei, dacă acestea sunt menționate pe lucrarea utilizată.

Art.37. - În scopul de a testa funcționarea produselor la momentul fabricării sau vânzării, societățile comerciale care produc sau vând înregistrări sonore sau audiovizuale, echipament pentru reproducerea sau comunicarea publică a acestora, precum și echipament pentru receptarea de emisiuni de radio și de televiziune, pot reproduce și prezenta extrase din opere, cu condiția ca aceste operațiuni să fie reduse la dimensiunile necesare testării.

Art.38. - (1) Autorizația pentru emiterea unei opere prin mijloace fără fir include și autorizarea pentru transmiterea acelei opere prin fir, prin cablu sau prin orice alt procedeu similar, fără plata unei remunerații separate, cu condiția ca transmiterea să fie realizată nealterat, simultan și integral de către organismul emițător de origine și să nu depășească zona geografică pentru care s-a acordat dreptul de emiter.

(2) Dispozițiile alin.(1) al prezentului articol nu se aplică în cazul transmiterii digitale prin orice mijloace, a unei opere.

(3) Cesiunea dreptului de comunicare către public a unei opere prin radio sau televiziune dă dreptul organismului emițător să înregistreze opera pentru nevoile propriilor emisiuni fără fir, în scopul realizării, o singură dată, a comunicării autorizate către public. În cazul unei noi emiteri a operei astfel înregistrate este necesară o nouă autorizare. Dacă în termen de 6 luni de la prima emiterie nu se solicită această autorizare, înregistrarea trebuie distrusă.

1. *Considerații generale.*
2. *Reproducerile.*
3. *Înregistrările sonore și vizuale.*
4. *Manipulările electronice de opere protejate.*
5. *Centrele de informare și documentare.*

1. *Considerații generale.*

Prerogativele dreptului de autor, și în primul rând dreptul exclusiv de reproducere și de valorificare a operei, au fost concepute pentru un sistem în care controlul utilizărilor neautorizate era posibil atât prin controlul numărului copiilor efectuate, cât și prin posibilitatea de recunoaștere a unei copii¹⁵¹.

Or, nu numai proliferarea copiilor neautorizate datorită simplificării tehnicii de reproducere, devenită accesibilă tuturor, face dificil, dacă nu imposibil, un control, dar procedeele moderne de reprografie permit astăzi fabricarea de copii identice cu originalul.

Pentru ca amploarea și complexitatea problemei să fie și mai evidente amintim că tehnica de copiere la mare distanță a devenit curentă și că transmisiunile prin sateliți extind sfera ei de cuprindere, că teledistribuțiile și videogramele care utilizează și difuzează operele protejate, fixate pe un suport material, au devenit și ele realități cotidiene.

În fața acestor probleme, care nu-și pot găsi o soluție în cadrul instituțiilor tradiționale ale dreptului de autor, se ridică voci care atrag atenția asupra condiționării sociale a operelor de creație (mai ales a celor științifice) și asupra necesității de a căuta soluția

¹⁵¹ Vezi, Yolanda Eminescu, *Transformările dreptului civil sub influența revoluției tehnico-științifice*, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1979, p.66 și urm.

problemelor amintite, în lumina acestei realități, asigurându-se liberă circulație a informației¹⁵².

După părerea unor specialiști, o legislație adaptată nevoilor tehnicii de difuzare a operelor intelectuale ar trebui să realizeze un triplu obiectiv: să asigure și să faciliteze accesul larg la aceste opere, să creeze condițiile necesare pentru ca bibliotecile și centrele de documentare să-și poată îndeplini misiunea socială și, totodată, să garanteze autorilor o remunerație proporțională cu utilizarea operelor lor¹⁵³.

Soluțiile teoretice posibile sunt următoarele:

- 1/- fixarea unui impozit pe aparatele de copiat;
- 2/- încheierea de acorduri globale (soluție care presupune recurgera pe scară largă la noțiunea de "utilizare leală")¹⁵⁴;
- 3/- sistemul de licență globală (care presupune crearea unui organism special, care să perceapă redevențele cuvenite autorilor).

Se pare că același progres tehnic care a dat naștere problemei utilizărilor masive și necontrolabile de opere protejate oferă astăzi, sau va oferi în curând, și mijloacele care să permită calcularea redevențelor, proporțional cu utilizarea operelor. Se preconizează în acest scop folosirea ordinaratoarelor, după o prealabilă identificare prin cod a publicațiilor. La Congresul al VIII-lea al INTERGU de la Toronto, din 1981, s-a vorbit chiar de punerea la punct a unor contoare de măsurare a consumului de opere străine.

Perfecționarea tehnicilor de înregistrare (benzi audio și video, casete etc.) la rândul ei, și poate mai mult însă decât reprografia, exercită asupra dreptului de autor o acțiune de eroziune care poate merge până la anulare. Ea a devenit o problemă din 1960 și a determinat, în prezent, o puternică reacție a organizațiilor internaționale și, în unele țări a legiuitorului, pentru combaterea fenomenului denumit, atunci când are un scop lucrativ, piraterie.

Pirateria în domeniul dreptului de autor înseamnă fabricarea și punerea în circulație neautorizată de copii ale unor înregistrări și se

¹⁵² Vezi, H. Arntz, *Reprografie și drept de autor*, în "Droit d'Auteur", nr. 4, 1975, p. 96, 101.

¹⁵³ Vezi, Roy C. Sharp, *Dreptul de autor armură sau închisoare?* în "Droit d'Auteur", nr. 5, 1975, p. 117.

¹⁵⁴ Vezi, *Supra* cap. IV, nr. 14.

combină uneori cu contrabanda (bootlegging), care reprezintă înregistrarea neautorizată, clandestină, a prestațiilor artiștilor interpreți și executanți, cu prilejul concertelor (în direct) sau al transmisiunilor la radio și televiziune.

Din punct de vedere juridic, pirateria în materie de fonograme constituie o dublă violare a drepturilor de autor, în măsura în care este îndreptată atât împotriva producătorilor de fonograme (întreprinderile de înregistrare), cât și a autorilor.

Vom mai aminti televiziunea prin cablu și prin sateliți care, așa cum s-a spus, "șterge frontierele" și permite captarea și înregistrarea unor emisiuni pe care nici autorii nici radiodifuziunea de origine nu le pot împiedica.

În sfârșit, informatica "favorizează concentrarea de informații din cele mai diferite, băncile de date fac posibilă memorizarea de mari cantități de opere, de biblioteci întregi, care devin astfel accesibile oricui cu ajutorul unui terminal"¹⁵⁵.

Rezultatul acestor transformări nu este numai "difuzarea prodigioasă a cunoștințelor", "sonorizarea și colorarea universului nostru"¹⁵⁶, dar și faptul că "opera scapă autorului ei", că acesta își poate exercita din ce în ce mai greu prerogativele, "nu mai poate controla destinul" creației sale și nici "cunoaște numărul de exemplare realizate prin reproducerea ilicită"¹⁵⁷.

Pornind de la necesitatea de a găsi o soluție echilibrată în interesul culturii, care reclamează în egală măsură protecția autorilor ce contribuie la dezvoltarea ei și accesul la cultură al unor pături cât mai largi ale populației, O.M.P.I., în recomandările făcute în septembrie 1979¹⁵⁸ a subliniat:

- necesitatea ca legislația dreptului de autor să se extindă asupra principalelor forme (inclusiv cele noi) de utilizare a operelor protejate și, în special, asupra publicării, reprezentării sau executării, adaptărilor cinematografice, radiodifuzării și distribuirii prin cablu a acestor opere;

¹⁵⁵ Vezi, Yves Gaubiac, *Noile mijloace tehnice de reproducere și dreptul de autor*, în "Droit d'Auteur", nr.122, 1984, p.29.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.33, 34.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.39.

¹⁵⁸ Vezi, "Droit d'Auteur", nr.11, 1979.

- necesitatea de a se găsi o formulă de administrare colectivă a drepturilor rezultate din prelevările asupra acestor utilizări.

Aceste probleme nu pot fi rezolvate, așa cum arată experiența de până acum, decât cu ajutorul societăților și uniunilor de creatori și poate prin reglementarea, alături de formele existente de remunerație, a unei remunerații speciale pentru utilizările necontrolabile, remunerație care - prin modul de calculare - să fie uneori anticipată și totdeauna forfetară¹⁵⁹.

Nu putem încheia aceste considerații generale fără a aminti și soluția recursului la o remunerație echitabilă, criticată însă ca irealistă¹⁶⁰. Este un punct de vedere pe care l-am susținut încă din 1980.

2. Reproducerile.

Dimensiunile pe care le-a luat practica fotocopiilor și a microcopiilor face ca în acest domeniu să nu se mai poată vorbi de copie pentru uz personal¹⁶¹.

Practica reprografiei are o influență negativă asupra difuzării cărților și periodicelor, în special a celor științifice¹⁶², ceea ce nu poate fi, desigur, indiferent pentru societate.

Încă din 1968, Melville B.Nimmer a propus, cu ocazia reuniunii de experți UNESCO și BIRPI, care a avut loc la Paris, următoarele reguli care să fie aplicabile reproducerilor fotografice:

- limitarea la un singur exemplar pentru o persoană;
- reproducerea a cel mult un articol dintr-un periodic sau a unei părți "raționale" dintr-o carte;

¹⁵⁹ Vezi, Yolanda Eminescu, *Problemele actuale ale dreptului de autor în țările socialiste europene*, în GRUR - International, H.7, 1980, p.393-395.

¹⁶⁰ Vezi, Georges Koumantos, *Dreptul de autor și remunerația echitabilă în GRUR - International "Festschrift für Eugen Ulmer zum" 80. Geburtstag*, H.6-7, 1983, p.424-428.

¹⁶¹ Vezi, Xavier Desjeux, *Fotocopia și dreptul de autor*, "Droit d'Auteur", nr.3, 1973, p.53.

¹⁶² Un efect resimțit astăzi puternic este creșterea prețului cărților și scăderea numărului abonamentelor la periodice..

- obligatia pentru utilizator de a plăti reproducerea în cadrul unui sistem de licențe legale;

- aplicarea, pentru reproducerea de extrase, a principiului fair-use.

La acea dată fenomenul nu luase încă proporțiile de astăzi și propunerea profesorului american a fost respinsă¹⁶³.

Între timp, un grup de lucru a fost constituit la O.M.P.I. pentru studiul problemelor reproducerii prin reprografie de opere protejate. La reuniunea de la Paris de la 2-4 mai 1973, grupul de lucru s-a oprit asupra următoarelor recomandări:

- respectul intereselor legitime ale autorilor reclamă ca o remunerație să fie plătită pentru reproducerea operelor lor protejate;

- particularii au dreptul de a face copii, pentru uzul lor personal, numai într-un singur exemplar, dintr-un singur articol, dintr-un singur număr al unui periodic sau dintr-o parte rezonabilă a unei cărți;

- profesorii, în instituțiile de învățământ, trebuie să fie autorizați să facă un număr limitat de reproduceri, exclusiv pentru nevoile învățământului, pe baza unei licențe globale, negociate între organele competente în materie de învățământ și o organizație calificată să reprezinte pe autori și editori¹⁶⁴.

Un asemenea acord a fost încheiat între guvernul suedez și un grup de organizații reprezentând autori și editori.

În același an (la 7 ianuarie 1973), Olanda își modifică legea dreptului de autor, consacrand dreptul de a reproduce o operă străină prin reprografie pentru uz personal, dar limitând-o în cazul cărților, broșurilor și partiturilor la "o mică parte" din operă. Legea prevede un statut special pentru serviciile publice și organismele de utilitate publică și recunoaște întreprinderilor dreptul de a reproduce articole științifice sau părți reduse din cărți și broșuri științifice, dar numai pentru uzul angajaților lor și într-un număr care să nu depășească nevoile raționale. În sfârșit, reproducerile astfel realizate nu pot fi remise unor terți.

¹⁶³ Vezi, Roy C. Sharp, *op.cit.*, p.116.

¹⁶⁴ Vezi, "Droit d'Auteur", nr.9, 1973, p.188; vz.F.Gotzen, *Reprografia și Convenția de la Berna*, în "Droit d'Auteur", nr.10, 1978.

În Franța, problema a fost rezolvată într-o primă fază prin interpretarea dispoziției existente care permite copia pentru uz personal, în sensul că cele făcute în întreprinderi și organizații științifice sunt licite, chiar dacă nu au autorizația autorului. Pe de altă parte, din aceeași dispoziție se deduce că numai persoana care utilizează copia beneficiază de licența legală și că deci bibliotecile nu ar avea dreptul să facă fotocopii. O redevență a fost, de asemenea, introdusă (în 1976) pe cifra de afaceri a editorilor de cărți și a fabricanților și importatorilor de aparate de reprografie, iar sumele încasate se varsă la Centre national des lettres¹⁰⁵. Jurisprudența s-a pronunțat în sensul că acei care face o copie într-o bibliotecă sau centru de cercetare trebuie să aibă calitatea de cercetător, iar copia să fie una singură. Un exemplu în acest sens îl reprezintă hotărârea pronunțată în acțiunea intentată de o firmă americană împotriva Centrului Național al Cercetării Științifice din Franța (CNRS), considerat culpabil pentru faptul de a nu fi controlat calitatea de cercetător și numărul copiilor executate la aparatele de reprografie situate în bibliotecile sale¹⁰⁶.

În 1985 intervine noua reglementare, al cărei obiectiv principal a fost adoptarea normelor în domeniul dreptului de autor la problemele ridicate de revoluția tehnologică. Marile probleme în fața cărora s-a aflat legiuitorul porneau deseori de la conceptul de autor și de operă protejată.

Așa cum s-a arătat în literatură, în prezent se pune chiar întrebarea dacă ordinatorul chiar, n-ar putea fi creator al operei.

Unii autori vorbesc chiar de o intrare a operei în circuitul comercial.

Problema reproducerii de opere protejate a fost amplu reglementată prin modificarea intervenită la 24 iunie 1985 în legea germană, modificare prin care § 53 și 54 au primit o nouă redactare. În ansamblu, noile soluții sunt caracterizate ca riguroase și izvorâte din preocuparea de a se asigura o garanție eficace drepturilor autorilor. Noua reglementare permite reproducerile izolate de opere pentru uz personal: în scopuri științifice, pentru includere în arhiva proprie, pentru propria informare, în probleme de actualitate și pentru

¹⁰⁵ Vezi, S.Gerbrandy, *Soluția olandeză a problemei reprografiei*, în "Droit d'Auteur", nr.2, 1975, p.47.

alte scopuri personale, cu condiția să fie vorba de fragmente scurte, din articole izolate de ziare sau de opere ale căror ediții s-au epuizat de cel puțin 2 ani. Este, de asemenea, permisă reproducerea de fragmente de opere sau articole izolate de ziare sau reviste în scopuri de învățământ. Toate aceste reproduceri nu pot fi puse în circulație sau utilizate în scop de comunicare publică.

În Marea Britanie, reproducerea în scop de cercetare și studii este liberă în limitele a ceea ce se numește *fair dealing* (conduită leală).

În concluzie, se poate spune că singurele soluții realiste sunt cele care nu se sprijină pe ideea unui drept exclusiv al autorului, drept irealizabil în acest domeniu, ci pe asigurarea unei remunerații echitabile¹⁶⁶.

Ceea ce nu înseamnă că principiul nu trebuie să rămână același, și anume că *orice copie fără consimțământul autorului* este ilicită, cu excepția cazurilor în care este permisă, și nu că orice copie este licită cu respectarea anumitor condiții¹⁶⁷.

În cadrul preocupărilor OMPI de elaborare a unei legi-tip în materie de drept de autor, este necesar să amintim concluziile Comitetului de experți întrunit în a 3-a sesiune, la Geneva, în iulie 1990, cu privire la reproducerile fără consimțământul autorului.

Astfel, Comitetul de experți s-a pronunțat împotriva aplicării în materie de drept de autor a teoriei epuizării, dar a admis ideea utilizării libere pentru nevoile învățământului și copia pentru uz personal ("folosire leală").

Un interes special prezintă opinia unor experți care s-au pronunțat în favoarea utilizării libere a programelor pentru ordinoare¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Vezi, A.Dietz, *Le droit d'auteur dans la Communauté européenne, Commission des Communautés européennes*, 1978, p.122.

¹⁶⁷ Vezi, discuțiile în această privință în jurul hotărârii din 20 octombrie 1980 a Tribunalului comercial din Paris, în Y.Gaubiac, *op.cit.* p.61, nota 32.

¹⁶⁸ Vezi, AIPPI, *Annuaire*, 1991/1, p.320.

3. Înregistrările sonore și vizuale.

Problema pe care o vom discuta este aceea a copiilor de programe și benzi audiovizuale, a înregistrării emisiunilor radiofonice sau de televiziune, făcute de persoane particulare la domiciliul lor. De această dată, copia privește nu operele literare sau științifice, ci operele muzicale și audiovizuale, iar fenomenul a luat proporții îngrijorătoare odată cu apariția casetofonelor și casetelor, complicându-se astăzi cu apariția videocamelor și circulația tot mai intensă a videocasetelor.

Autorul care a consimțit la înregistrarea sau radiodifuzarea operei sale se vede astfel în situația că oricine este în măsură să-i copieze și să-i reproducă în mod repetat opera¹⁶⁹.

În încercarea de a rezolva problemele pe care le ridică această masivă și incontrollabilă atingere adusă drepturilor autorilor se ține seama de două elemente de fapt: rolul preponderent al televiziunii în fabricarea copiilor și practica "închirierii" casetelor.

Mai mult încă, decât în cazul reprografiei, criteriul uzului personal pentru a stabili licențierea operei - criteriu care se baza pe caracterul excepțional al derogării admise într-o serie de legislații în aceste cazuri - nu mai poate fi aplicat datorită "fenomenului masiv al repetării"¹⁷⁰. Interesele legitime ale autorului sunt în aceste cazuri lezate din cauza caracterului repetat al reproducerilor.

Tocmai proporțiile fenomenului fac că înregistrările, chiar pentru uz personal, să nu poată beneficia de regimul excepțional al liberei utilizări. Reproducerea particulară aduce atingere atât de grave exploatarea normală a operei, încât se poate spune că au devenit un

¹⁶⁹ Vezi, Victor Hazan, *Reproducerea ilicită cu ajutorul înregistrărilor sonore și audiovizuale la domiciliu: o idee nouă*, în "Droit d'Auteur", nr.1, 1982, p.324. Cât privește natura de operă a video-programelor, autorii sunt de acord a le considera o operă cinematografică. Așadar, problema calității de autor se va rezolva în funcție de legislația națională a diferitelor țări. Aceasta privește atât pe producător, cât și pe artiștii interpreți și executanți.

¹⁷⁰ Vezi, Patrick Massouyé, *Copia privată - un nou mod de exploatare a operelor*, în "Droit d'Auteur", nr.2, 1982, p.84.

nou mod de exploatare a operelor, ceea ce justifică și chiar impune conservarea, în aceste cazuri, a dreptului la remunerație al autorului.

Soluțiile propuse sunt și de această dată în sensul perceperii unei redevențe pe care utilizatorii să o plătească în favoarea titularilor dreptului de autor¹⁷¹. Această redevență poate îmbrăca forma unui procent din prețul de vânzare a aparatelor de înregistrat sau (și) al suporturilor audiovizuale.

Se citează o relativ veche jurisprudență a Curții Federale de Justiție a R.F.G. (din 20 mai 1954), în care se arată, argument perfect valabil și astăzi în sprijinul soluțiilor de mai sus că întrucât fabricanții de aparate de înregistrat le pun pe piață știind că vor fi folosite pentru reproducerea de opere protejate - fără autorizarea autorului, este just ca el să fie ținut să plătească o compensație pentru situația pe care o creează¹⁷²; și anume: imposibilitatea pentru autori de a-și exercita drepturile.

Poziția din 1954 a Curții Federale Germane a fost și aceea a Curții de Apel a statului California, în decizia pronunțată în procesul intentat, în 1977, de Societatea "Walt Disney Production" împotriva societății "Sony Corporation of America"¹⁷³. Trebuie să adăugăm că jurisprudența americană a respins aplicarea în materie de înregistrări video a doctrinei *fair-use*.

Ideea care stă la baza acestor jurisprudențe și a propunerilor diferitelor grupuri de experți ai organizațiilor internaționale a fost consacrată sub forma unei redevențe aplicate pe aparatele de înregistrare și în Austria, prin legea din 2 iulie 1980, care a introdus o taxă pe suporturile audiovizuale (casete "goale").

Legea modificatoare din 1985 din Germania prevede, în noua redactare a § 54 alin.1, că ori de câte ori, prin natura operei, apare firesc ca ea să fie reprodușă prin înregistrare pe un suport vizual sau

¹⁷¹ Vezi, Mihaly Ficsor, *Înregistrarea la domiciliu de opere protejate - o grea încercare pentru dreptul de autor*, în "Droit d'Auteur", 1981, p.55 și urm.; vz. și G.Davies, *Probleme juridice decurgând din utilizarea videogramelor*, în "Droit d'Auteur", nr.10, 1979, p.268-276; vezi de asemenea, Edward Thomson, *Pirateria fonogramelor*, în "Droit d'Auteur", nr.7-8, 1980.

¹⁷² Vezi, P.Massouyé, *op.cit.*, p.88.

¹⁷³ Vezi, *Ibidem*, p.81.

sonor, autorul are dreptul la o remunerație echitabilă din partea fabricantului aparatelor și suporturilor vizuale sau sonore care sunt "manifest destinate realizării unor asemenea reproduceri".

Într-un amplu studiu consacrat evoluției legislative a regimului reproducerilor pentru uz personal (copii private), Valerio de Sanctis¹⁷⁴ face, în legătură cu legea italiană din 5 februarie 1992 privind reproducerile fără scop lucrativ, o analiză a soluției legii germane din 9 septembrie 1965, care cuprinde cea dintâi reglementare a problemei semnalate. Compensația forfetară era plătită autorului prin intermediul unor organizații de gestiune colectivă, din taxele aplicate pe vânzarea aparatelor de înregistrat.

Prin amendamentul din 21 iunie 1985 a fost extinsă taxa forfetară și la vânzarea suporturilor folosite pentru înregistrări. O obligație similară revine și fabricantilor de aparate de fotocopiat. Dacă asemenea aparate sunt utilizate în școli, în instituții de învățământ superior sau de formațiune profesională, în institute de cercetare, biblioteci publice sau în organizații care le pun la dispoziția publicului contra plată, autorul are dreptul la o remunerație echitabilă și de la cel ce exploatează aparatul.

Drepturile autorilor în aceste cazuri nu pot fi valorificate decât printr-o societate care le gestionează drepturile.

Prin modificarea din 15 iunie 1984 a legii finlandeze s-a reglementat, de asemenea, plata unei redevențe pe casetele goale, fabricarea sau importul lor. Redevențele sunt percepute de Biroul Internațional al Dreptului de Autor, al compozitorilor finlandezi. Pentru casetele utilizate pentru nevoi profesionale și cele destinate handicapaților se rambursează anual utilizatorilor o cotă din această redevență. Un sistem asemănător funcționează în Norvegia¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Vezi, *Sulla evoluzione della disciplina legislativa a contrattuale riconosciute la riproduzione per uso personale (copia privata) nella Repubblica Federale di Germania*, în "Il diritto di autore", 1992, aprilie-iunie, p.217 și urm.

¹⁷⁵ Atât prin modificarea legii finlandeze, cât și prin cea a legii S.U.A, din 24 mai 1982 au fost majorate sancțiunile penale pentru pirateria în acest domeniu.

Legea franceză modificatoare din 3 iulie 1985 cuprinde o reglementare amplă a remunerației datorate pentru copia privată a fonogramelor și videogramelor (art.31 - 37)¹⁷⁶.

Această remunerație este vărsată de fabricantul sau importatorul de suporturi de înregistrare, utilizabile pentru reproducerea de uz privat de opere fixate prin fonograme sau videograme (art.33). Repartizarea sumelor încasate se face în proporție de $\frac{1}{2}$ autorilor, $\frac{1}{4}$ artiștilor interpreți și $\frac{1}{4}$ producătorilor de programe și videograme (art.36).

În anumite cazuri remunerația plătită este rambursată (art.37).

Cu privire la problemele pe care le ridică transmisiunile prin cablu și sateliți, autorii sunt în general de acord că ele nu-și pot găsi o rezolvare decât în cadrul cooperării internaționale. Tehnicile în acest domeniu ignoră - așa cum s-a arătat, frontierele, iar pirateria undelor nu a făcut decât să se dezvolte, făcând o concurență nelegală statelor, în măsura în care emisiunile se fac pe frecvențe rezervate acestora. Pentru "asfixierea" posturilor pirat s-a încheiat, în 1984, un acord european¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Vezi, cu privire la legea franceză, Pierre Chesnais, *La copie privée*, în vol. *Droit d'auteur et droits voisins* (La loi du 3 Juillet 1985), Paris, Libraires techniques, 1986, p.143.

¹⁷⁷ Vezi, în această problemă, Ch.Debbasch, *Le droit de la radio et de la télévision*, Paris, P.U.F., 1969. Printre numeroase lucrări consacrate acestor probleme în ultimul timp, vezi, Gerhard Schrieker, *Urheberrechtliche Probleme des Kabelrundfunks Baden-Baden*, Nomos, 1986. Lucrarea se încheie cu un proiect de reglementare; Joachim V.Unger-Stemburg, *Die Rechte der Urheber an Rundfunk und Drahtfunksendungen*, München, C.H.Beck'sche, 1973 (Col.Institutul "Max Planck", H.13), în care sunt special examinate problemele internaționale ale transmisiunilor prin sateliți; vezi și A.Dietz, *The Shortcomings and possible evolution of nation copyright legislation in view of international satellite programme transmission*, în "Diritto comunitario e degli scambi internazionali", nr.3, 1985, p.365-387.

Problema protecției "jocurilor video" s-a pus în ultimul timp din ce în ce mai frecvent în jurisprudență, în primul rând în Statele Unite¹⁷⁸.

4. Manipulările electronice de opere protejate.

Tot în deceniul trecut s-a pus și problema consecințelor în domeniul dreptului de autor a înregistrării în memoria ordinarilor de opere protejate, în vederea recuperării lor, și aceea a "capacității de creație" de care dau dovadă ordinarile.

Am avut ocazia să evocăm discuția dintre E.Ulmer și Max Kummer care, considerând că în prezent, datorită progresului tehnic, s-a produs o alienare totală între opera de creație și creator, propune renunțarea la criteriul clasic al originalității pentru definirea operelor protejate, și înlocuirea lui cu acela de unicatitate, în sens static.

Este evident că E.Ulmer are dreptate când susține imposibilitatea de a renunța la criteriul creației. Nu mai puțin însă, așa cum au arătat alți autori, experiențele lui Vasarely a cărui "operă" geometrică transpune pe plan estetic o recompunere de forme globale, pornind de la elementele geometrice asamblate de algoritm, rămân tulburătoare. Dar problema *operei electronice* nu se pune numai în domeniul artelor plastice; ea a apărut cu o extraordinară agresivitate în domeniul muzicii, și cu o oarecare timiditate, și în creația literară.

Un al doilea aspect semnalat privește apariția și perfecționarea instrumentelor electronice de fixare a fenomenelor sonore. Astfel, magnetofonul a permis dezvoltarea unei noi tehnici de compoziție muzicală care utilizează instrumente de fixare a fenomenelor sonore, instrumente de determinare a trăsăturilor caracteristice ale acestora prin acțiunea exercitată asupra intensității și duratei sunetului, timbrului etc. și instrumente de compoziție - magnetofone cu piese multiple care asamblează într-o structură inteligibilă obiecte sonore preparate în prealabil.

¹⁷⁸ Vezi Marty Glick and Michael Page, *Copyright Protection of Video Game in the United States*; Galoob v. Nudendo, în *Revue Internationale de Propriété Industrielle et Artistique*, 1992, ianuarie, p.74 și urm.

Apariția ordinarilor a determinat transformările cele mai profunde, fără a elimina - cel puțin, deocamdată - necesitatea intervenției omului (pe care se sprijină, în principal, argumentele opuse de E. Ulmer lui M. Kummer).

Compozitorul devenit programator poate, asemenea lui Pierre Barbaud, să se limiteze la elaborarea programului, lăsând adesea altora sarcina alegerii unui element suplimentar și acceptând, fără nici o modificare, rezultatele obținute automat din partea mașinii sau, dimpotrivă, să trateze aceste rezultate așa cum face Iannis Xenakis, ca materie primă și să prelucereze materialul livrat de mașină.

Gama instrumentelor electronice utilizate în domeniul muzical trebuie completată cu instrumentele electronice de analiză și sinteză, printre care dispozitivele de descompunere și recompunere a unor semnale sonore, ca icofonul, care creează muzică fără instrumente și executanți, pe baza unei icograme și care permite reconstrucția sintetică a unor fenomene sonore, sau ca sintetizatorul electronic, care reconstruiește prin mijloace electro-magnetice fenomene sonore, putând servi ca instrument muzical și totodată ca interpret.

Pentru a completa tabloul schițat amintim utilizarea mașinilor de tradus și de creat opere literare.

Nu putem încheia această analiză fără a semnaliza optimismul lui Frank Gotzen care, arătând că "nici hazardul nu poate interveni decât în măsura și potrivit modalităților impuse de programator, că originalitatea programului este aceea care determină originalitatea rezultatelor", conchide: "dreptul de autor va continua să joace rolul său tradițional de protecție a creației personale"¹⁷⁹.

Dar nu acest aspect al problemei ne interesează aici. Cu alte cuvinte, nu caracterul protejabil sau nu, ca operă de creație, a rezultatului obținut cu ajutorul ordinarului, ci calificarea ca licit sau ilicit a faptului utilizării de opere preexistente pentru obținerea acestor rezultate și, în general, a înmagazinării de opere protejate, în memoria ordinarilor, în vederea recuperării lor.

Și de această dată se pune problema de a găsi o soluție în conflictul dintre dreptul de control al autorului (nu numai asupra

¹⁷⁹ Vezi, Frank Gotzen, *Dreptul în fața ordinarului*, în "Droit d'Auteur", nr.1, 1977, p.21.

utilizării neautorizate a operei pentru înregistrarea și reproducerea ei, dar și asupra respectării dreptului său la inviolabilitatea operei) și nevoia ca acest drept să nu devină un obstacol în calea dezvoltării și perfecționării sistemelor de informare și documentare¹⁸⁰.

A devenit posibil accesul de la mare distanță la textele astfel înmagazinate în memoria ordinaroarelor aflate în centre speciale de informații. Pentru moment, formula utilizată este aceea a încheierii de acorduri între titularii drepturilor și deținătorii de ordinaroare cu această destinație.

Un caz interesant care pune în discuție și dreptul autorului la inviolabilitatea operei, și problema colajului ca operă, a fost soluționat prin decizia din 8 iunie 1981 a Curții de Apel din Paris, secția IV, pronunțată în procesul între ziarul "Le Monde" și societatea canadiană "Microfor". Aceasta din urmă a publicat un "Index France Actualités", prin selectarea de articole din ziarul amintit, alegerea de cuvinte de referință și rezumate (cu ajutorul ordinarorului), lucru pe care Curtea l-a considerat inadmisibil întrucât un terț nu se poate deda la orice manipulare ale operei intelectuale a altuia, fără consimțământul acestuia¹⁸¹.

5. Centrele de informare și documentare.

Amintim că majoritatea legislațiilor consacră expres libertatea de reproducere și multiplicare a unei opere protejate, în cazul utilizării în scopuri de informare științifică, în favoarea instituțiilor și organizațiilor care desfășoară această activitate.

¹⁸⁰ Vezi, E. Ulmer, *Probleme de drept de autor decurgând din memorizarea de opere protejate de către ordinaroare și recuperarea lor*, în "Droit d'Auteur", nr. 2, 1972, p. 38.

¹⁸¹ Vezi, Eric Rohde, *Informatica în fața vidului juridic*, în "Le Monde", din 11 noiembrie 1981.

CAPITOLUL VII.

Cesiunea drepturilor patrimoniale de autor.

Secțiunea I.

Dispoziții comune.

Art.39. - (1) Autorul sau titularul dreptului de autor poate ceda prin contract altor persoane numai drepturile sale patrimoniale.

(2) Cesiunea drepturilor patrimoniale ale autorului poate fi limitată la anumite drepturi, pentru un anumit teritoriu și pentru o anumită durată.

(3) Drepturile patrimoniale ale autorului sau ale titularului drepturilor de autor se pot transmite prin cesiune exclusivă ori neexclusivă.

(4) În cazul cesiunii exclusive, însuși titularul dreptului de autor nu mai poate utiliza opera în modalitățile, pe termenul și pentru teritoriul convenite cu cesionarul și nici nu mai poate transmite dreptul respectiv unei alte persoane. Caracterul exclusiv al cesiunii trebuie să fie expres prevăzut în contract.

(5) În cazul cesiunii neexclusive, titularul dreptului de autor poate utiliza el însuși opera și poate transmite dreptul neexclusiv și altor persoane.

(6) Cesionarul neexclusiv nu poate ceda dreptul său unei alte persoane decât cu consimțământul expres al cedentului.

(7) Cesiunea unuia dintre drepturile patrimoniale ale titularului dreptului de autor nu are nici un efect asupra celorlalte drepturi ale sale, dacă nu s-a convenit altfel.

(8) Consimțământul menționat la alin. (6) nu este necesar în cazul în care cesionarul, persoană juridică, se transformă prin una dintre modalitățile prevăzute de lege.

Art.40. - În cazul cesiunii dreptului la reproducere a unei opere se prezumă că dreptul la difuzarea copiilor unei astfel de opere a fost, de asemenea, cesionat, cu excepția dreptului la import, dacă nu se prevede altfel prin contract.

Art.41. - (1) Contractul de cesiune a drepturilor patrimoniale trebuie să prevadă drepturile patrimoniale transmise, modalitățile de exploatare, durata și întinderea cesiunii, precum și remunerația titularului dreptului de autor. Absența oricăreia dintre aceste prevederi dă dreptul părții interesate de a cere anularea contractului.

(2) Cesiunea drepturilor patrimoniale privind totalitatea operelor viitoare ale autorului, nominalizate sau nenominalizate, este lovită de nulitate absolută.

Art.42. - Existența și conținutul contractului de cesiune a drepturilor patrimoniale se pot dovedi numai prin forma scrisă a acestuia. Fac excepție contractele având drept obiect opere utilizate în presă.

Art.43. - (1) Remunerația cuvenită în temeiul unui contract de cesiune a drepturilor patrimoniale se stabilește prin acordul părților. Cuantumul remunerației se calculează fie proporțional cu încasările provenite din exploatarea operei, fie în sumă fixă sau în orice alt mod.

(2) Când remunerația nu a fost stabilită prin contract, autorul poate solicita organelor jurisdicționale competente, potrivit legii, stabilirea remunerației. Aceasta se va face având în vedere sumele plătite uzual pentru aceeași categorie de opere, destinația și durata exploatării, precum și alte circumstanțe ale cazului.

(3) În cazul unei disproporții evidente între remunerația autorului operei și beneficiile celui care a obținut cesiunea drepturilor patrimoniale, autorul poate solicita organelor jurisdicționale competente revizuirea contractului sau mărirea convenabilă a remunerației.

(4) Autorul nu poate să renunțe anticipat la exercițiul dreptului prevăzut la alin.(3).

Art.44. - (1) În lipsa unei clauze contractuale contrare, pentru operele create în cadrul unui contract individual de muncă, drepturile patrimoniale aparțin autorului operei create. Dacă o asemenea clauză există, aceasta urmează să cuprindă termenul pentru care au fost cesionate drepturile patrimoniale de autor. În absența precizării termenului, acesta este de 3 ani de la data predării operei.

(2) La expirarea termenului menționat în alin.(1) drepturile patrimoniale revin autorului.

(3) Autorul unei opere create în cadrul unui contract individual de muncă își păstrează dreptul exclusiv de utilizare a operei, ca parte din ansamblul creației sale.

Art.45. - (1) În lipsa unei convenții contrare, titularul dreptului de autor asupra unei opere apărute într-o publicație periodică păstrează dreptul de a o utiliza sub orice formă, cu condiția să nu prejudicieze publicația în care a apărut opera.

(2) În lipsa unei convenții contrare, titularul dreptului de autor poate dispune liber de operă, dacă aceasta nu a fost publicată în termen de o lună de la data acceptării, în cazul unui cotidian, sau în termen de 6 luni, în cazul altor publicații.

Art.46. - (1) Contractul de comandă a unei opere viitoare trebuie să cuprindă atât termenul de predare, cât și termenul de acceptare a operei de către utilizatori.

(2) Persoana care comandă opera are dreptul să denunțe contractul, dacă opera nu îndeplinește condițiile stabilite. În caz de denunțare a contractului, sumele încasate de autor rămân acestuia. Dacă, în vederea creării unei opere care a făcut obiectul unui contract de comandă, s-au executat lucrări pregătitoare, autorul are dreptul la restituirea cheltuielilor efectuate.

Art.47. - (1) Autorul poate solicita desființarea contractului de cesiune a dreptului patrimonial în cazul în care

cesionarul nu îl exploatează, sau îl exploatează într-o măsură insuficientă și dacă, prin aceasta, interesele justificate ale autorului sunt afectate considerabil.

(2) Autorul nu poate solicita desființarea contractului de cesiune, dacă motivele de neexploatare sau de exploatare insuficientă se datorează propriei culpe, faptei unui terț, unui caz fortuit sau de forță majoră.

(3) Desființarea contractului de cesiune, menționată la alin.(1), nu poate fi solicitată înainte de expirarea a 2 ani de la data cesionării dreptului patrimonial asupra unei opere. În cazul operelor cedate pentru publicațiile cotidiene, acest termen va fi de 3 luni, iar în cazul publicațiilor periodice, de un an.

(4) Proprietarul originalului unei opere de artă plastică sau fotografică are dreptul să o expună public, chiar dacă aceasta nu a fost adusă la cunoștință publică, în afara cazului în care autorul a exclus în mod expres acest drept prin actul de înstrăinare a originalului.

(5) Autorul nu poate renunța anticipat la exercitarea dreptului său de a solicita desființarea contractului de cesiune menționat la alin.(1).

(6) Dobândirea proprietății asupra suportului material al operei nu conferă prin ea însăși un drept de exploatare asupra operei.

Secțiunea a II-a. Contractul de editare.

Art.48. - (1) Prin contractul de editare, titularul dreptului de autor cedează editorului, în schimbul unei remunerații, dreptul de a reproduce și de a difuza opera.

(2) Nu constituie contract de editare convenția prin care titularul dreptului de autor împuternicește, pe cheltuiala sa, pe un editor pentru a reproduce și, eventual, a difuza opera.

(3) În situația prevăzută la alin.(2) se aplică prevederile de drept comun referitoare la contractul de antrepriză.

Art.49. - Titularul dreptului de autor poate ceda editorului și dreptul de a autoriza traducerea și adaptarea operei.

Art.50. - Cesiunea către editor a dreptului de a autoriza alte persoane să adapteze opera sau să o folosească în orice alt mod trebuie să facă obiectul unui contract distinct.

Art.51. - (1) Contractul de editare trebuie să cuprindă clauze cu privire la:

- a) durata cesiunii;
- b) natura exclusivă sau neexclusivă și întinderea teritorială a cesiunii;
- c) numărul maxim și minim al exemplarelor;
- d) remunerația autorului, stabilită în condițiile prezentei legi;
- e) numărul de exemplare rezervate autorului cu titlu gratuit;
- f) termenul pentru apariția și difuzarea exemplarelor fiecărei ediții sau, după caz, ale fiecărui tiraj;
- g) termenul de predare a originalului operei de către autor;
- h) procedura de control al numărului de exemplare produse de către editor.

(2) Absența oricăreia dintre clauzele prevăzute la lit.a), b) și d) dă dreptul părții interesate de a cere anularea contractului.

Art.52. - (1) Editorul care a dobândit dreptul de publicare a operei sub forma unui volum are, față de alți ofertanți similari, la preț egal, dreptul prioritar de publicare a operei în formă electronică. Editorul trebuie să opteze în scris, în cel mult 30 de zile de la primirea ofertei scrise a autorului.

(2) Dreptul menționat la alin.(1) este valabil timp de 3 ani de la data publicării operei.

Art.53. - Editorul este obligat să permită autorului să aducă îmbunătățiri sau alte modificări operei în cazul unei ediții noi, cu condiția ca aceste îmbunătățiri sau modificări să nu mărească esențial costurile editorului și să nu schimbe caracterul operei, dacă în contract nu se prevede altfel.

Art.54. - Editorul va putea ceda contractul de editare numai cu consimțământul autorului.

Art.55. - Editorul este obligat să înapoieze autorului originalul operei, originalele operelor de artă, ilustrațiile și orice alte documente primite pentru publicare, dacă nu s-a convenit altfel.

Art.56. - (1) În lipsa unei convenții contrare, contractul de editare va înceta după expirarea duratei stabilite sau după epuizarea ultimei ediții convenite.

(2) Se consideră epuizate ediția sau tirajul al căror număr de exemplare nevândute este mai mic de 5 % din numărul total de exemplare și, în orice caz, dacă este mai mic de 100 de exemplare.

(3) Dacă editorul nu publică opera în termenul convenit autorul poate solicita, potrivit dreptului comun, desființarea contractului și daune pentru neexecutare. În acest caz, autorul păstrează remunerația primită sau, după caz, poate solicita plata remunerației integrale prevăzute în contract.

(4) Dacă termenul pentru publicarea operei nu este prevăzut în contract, editorul este obligat să o publice în termen de cel mult un an de la data acceptării acesteia.

(5) În cazul în care editorul intenționează să distrugă copiile operei, rămase în stoc după o perioadă de 2 ani de la data publicării, și dacă în contract nu se prevede o altă perioadă, acesta este obligat să le ofere mai întâi autorului la prețul pe care l-ar fi obținut prin vânzarea pentru distrugere.

Art.57. - (1) În cazul distrugerii operei datorită forței majore, autorul este îndreptățit la o remunerație care îi va fi plătită numai dacă opera s-a publicat.

(2) Dacă o ediție pregătită este distrusă total datorită forței majore înainte de a fi pusă în circulație, editorul este îndreptățit să pregătească o ediție nouă, iar autorul va avea drept de remunerație numai pentru una dintre aceste ediții.

(3) Dacă o ediție pregătită este distrusă parțial datorită forței majore înainte de a fi pusă în circulație, editorul este îndreptățit să reproducă, fără plata remunerației către autor, numai atâtea copii câte au fost distruse.

Secțiunea a III-a.

Contractul de reprezentare teatrală sau de execuție muzicală.

Art.58. - Prin contractul de reprezentare teatrală sau de execuție muzicală, titularul dreptului de autor cedează unei persoane fizice sau juridice dreptul de a reprezenta sau de a executa în public o operă actuală sau viitoare, literară, dramatică, muzicală, dramatico-muzicală, coregrafică sau o pantomimă, în schimbul unei remunerații, iar cesionarul se obligă să o reprezinte ori să o execute în condițiile convenite.

Art.59. - (1) Contractul de reprezentare teatrală sau de execuție muzicală se încheie în scris, pe o durată determinată ori pentru un număr determinat de comunicări către public.

(2) Contractul trebuie să prevadă termenul în care va avea loc premiera sau singura comunicare a operei, după caz, caracterul exclusiv sau neexclusiv al cesiunii, teritoriul precum și remunerația autorului.

(3) Întreruperea reprezentărilor timp de 2 ani consecutiv, dacă nu s-a prevăzut un alt termen prin contract, dă dreptul

autorului de a solicita desființarea contractului și daune pentru neexecutare, potrivit dreptului comun.

(4) Beneficiarul unui contract de reprezentare teatrală sau execuție muzicală nu îl poate ceda unui terț, organizator de spectacole, fără consimțământul scris al autorului sau al reprezentantului său, în afară de cazul cesiunii concomitente, totale sau parțiale, a acestei activități.

Art.60. - (1) Cesionarul este obligat să permită autorului să controleze reprezentarea sau executarea operei și să susțină în mod adecvat realizarea condițiilor tehnice pentru interpretarea lucrării. De asemenea, cesionarul trebuie să trimită autorului programul, afișele și alte materiale tipărite, recenzii publice despre spectacol, dacă nu este prevăzut altfel în contract.

(2) Cesionarul este obligat să asigure reprezentarea sau executarea publică a operei în condiții tehnice adecvate, precum și respectarea drepturilor autorului.

Art.61. - (1) Cesionarul este obligat să comunice periodic titularului dreptului de autor numărul de reprezentații sau de execuții muzicale, precum și situația încasărilor. În acest scop, contractul de reprezentare teatrală sau de execuție muzicală trebuie să prevadă și perioadele de comunicare, dar nu mai puțin de odată pe an.

(2) Cesionarul trebuie să plătească autorului, la termenele prevăzute în contract, sumele în cuantumul convenit.

Art.62. - Dacă cesionarul nu reprezintă sau nu execută opera în termenul stabilit, autorul poate solicita, potrivit dreptului comun, desființarea contractului și daune pentru neexecutare. În această situație, autorul păstrează remunerația primită sau, după caz, poate solicita plata remunerației integrale prevăzute în contract.

Secțiunea a IV-a. Contractul de închiriere.

Art.63. - (1) Prin contractul de închiriere a unei opere, autorul se angajează să permită folosința, pe timp determinat, cel puțin a unui exemplar al operei sale, în original sau în copie, în special programe pentru calculator ori opere fixate în înregistrări sonore sau audiovizuale. Cesionarul dreptului de închiriere se angajează să plătească o remunerație autorului pe perioada cât folosește acel exemplar al operei.

(2) Autorul păstrează dreptul de autor asupra operei închiriate, cu excepția dreptului de difuzare, dacă nu s-a convenit altfel.

(3) Contractul de închiriere a unei opere este supus dispozițiilor de drept comun privind contractul de locațiune.

*

* *

Capitolul VII al legii din 1996 este consacrat transmisiei drepturilor patrimoniale de autor și cuprinde în afară de unele dispoziții generale și dispoziții speciale privitoare la contractul de editare, contractul de reprezentare teatrală și de execuție muzicală și contractul de închiriere.

*

* *

Din punct de vedere redacțional, unele texte se caracterizează prin imperfecțiuni care uneori vor ridica probleme de interpretare.

Ne mărginim la câteva exemple mai relevante:

- în art.47 (1) utilizarea termenului "considerabil" este discutabilă, dată fiind impreciziunea sa;

- în art.53 ar fi trebuit evitat termenul imprecis de "esențial", neobișnuit în textele de lege;

- în art. 60 alin. 1 expresia "recenzii publice" este neobișnuită. Este vorba de recenzii (deci scrise) sau de aprecieri verbale sau de ambele ?

- în art.61 alin.1, partea a doua a dispoziției este incomprehensibilă din punct de vedere redacțional (la ce se referă ? La o dată pe an sau perioadele de comunicare ?).

- în art.61 alin.2 nu se înțelege despre ce fel de sume este vorba: "sumele convenite" în legătură cu ce ?

*
* *

COMENTARIU

1. Transmisiunea contractuală. 2. Principalele categorii de contracte. 3. Transmisiunea succesorală. 4. Jurisprudența și exercițiul prerogativelor morale ale autorului decedat.

1. Transmisiunea contractuală.

În țara noastră, cel dintâi act normativ care a avut ca obiect reglementarea transmisiunii contractuale a dreptului de autor a fost Legea nr.596 din 24 iulie 1946. Anterior acestei legi, contractele de valorificare a drepturilor de autor erau supuse reglementării de drept comun. Legea din 1946 nu s-a ocupat decât de operele literare și de contractul de editare. Dispozițiile ei erau aplicabile prin extindere și contractelor de reprezentare. O nouă reglementare a contractelor de editare a intervenit în 1949, prin Decretul nr.17 din 14 ianuarie pentru editarea și difuzarea cărții, completat ulterior prin Decretul nr.19 din 16 februarie 1951.

În aplicarea art.2 alin.3 al legii din 1956 care consacră dreptul autorului de a transmite pe *termen limitat* exercițiul prerogativelor sale patrimoniale, *art.18 al aceleiași legi* prevede că dreptul de autor poate fi valorificat direct sau prin contract.

Legea actualmente în vigoare consacră, așa cum am avut ocazia să arătăm, dreptul autorului de a-și valorifica opera prin *cesiunea drepturilor sale patrimoniale*, cesiune care face obiectul *capitolului VII* din lege, alcătuit din următoarele secțiuni: dispoziții comune (art.39 - 47); contractul de editare (art.48 - 58), contractul de reprezentare teatrală și de execuție muzicală (art.59 - 62) și contractul de închiriere (art.63).

Principalele contracte având drept obiect dreptul de autor sunt contractul de editare, contractul de reprezentare publică, contractul de folosire a unei opere într-un film și contractul de difuzare a unei opere prin radio și televiziune.

Toate aceste contracte au următoarele trăsături comune:

a) au ca obiect transmisiunea temporară a dreptului de a utiliza o operă determinată;

b) sunt contracte consensuale;

c) sunt contracte bilaterale;

d) sunt contracte încheiate *intuitu personae*;

e) au un caracter oneros;

f) forma scrisă este prevăzută pentru toate aceste contracte de art.19 și cerută nu ca o condiție de validitate, ci ca o condiție de probă.

Așa cum s-a arătat în doctrina noastră¹⁸², obiectul acestor contracte îl constituie, pe de o parte, dreptul autorului de a aduce opera la cunoștința publicului prin reproducere, reprezentare, executare, expunere și difuzare, "drept pe care autorul îl valorifică prin cedarea în limitele legii a exercitării lui" și, pe de altă parte: "dreptul recunoscut autorilor de a trage foloase *patrimoniale* din folosirea operelor lor", drept exercitat în cadrul contractului, prin dobândirea unei creanțe împotriva contractantului care se obligă la plata remunerației cuvenite autorului pentru *utilizarea operei sale*.

¹⁸² Vezi, A.Ionașcu, M.Comșa, M.Mureșan, *Dreptul de autor în Republica Socialistă România*, București, Edit.Academiei, 1969, p.141.

În ceea ce privește capacitatea autorului de a încheia un contract de valorificare a drepturilor ale asupra operei create, se vor aplica, în general, dispozițiile dreptului comun cu privire la capacitate.

În general, contractele pentru valorificarea dreptului de autor au ca obiect o *operă terminată* în momentul încheierii contractului. Contractul de comandă a unei opere viitoare devine însă tot mai frecvent.

Ceea ce este specific acestui tip de contracte este faptul că acordul părților nu poartă numai asupra unei opere viitoare, dar totodată și mai ales, asupra activității de creație a autorului, în măsura în care comanda poartă asupra unei opere determinate.

În partea corespunzătoare obligației autorului de a crea opera, contractul apare ca un contract de executare de literări, pe când în partea corespunzând obligației autorului de a autoriza publicarea operei sale terminate, contractul este un contract *de valorificare a dreptului de autor*.

După predare urmează recepția operei, beneficiarul având dreptul de a o accepta, de a o refuza sau de a cere anumite modificări.

O decizie a Tribunalului Capitalei (nr.1106 din 28 mai 1955)¹⁸¹ cuprinde considerente interesante cu privire la criteriile de apreciere pe care se poate întemeia acceptarea unei opere. Întrucât opera de creație intelectuală este indisolubil legată de personalitatea autorului ei, tribunalul constată că în interpretarea contractului trebuie să se țină seama de faptul că el a fost încheiat toemai în considerarea personalității creatoare a autorului. Drept urmare, concepțiile și ideile autorului nu pot fi invocate pentru a declara opera neconformă condițiilor contractuale, întrucât toate aceste elemente au fost avute în vedere în contract, astfel cum se regăsese în opera realizată, prin chiar alegerea pe care cel ce valorifică opera a făcut-o, încheind contractul de comandă cu un *anumit autor*. În toate aceste elemente se manifestă personalitatea autorului, astfel încât, încheind contractul cu el, ideile și concepțiile sale științifice, literare sau artistice, precum și modul de a se exprima propriu aceluia autor, devin clauze contractuale. În consecință, opera conformă acestor idei și acestei forme de exprimare este conformă prevederilor contractuale.

¹⁸¹ În "Legalitatea Populară", nr.8, 1955, p.905 (cu notă de D.Botez).

Cu privire la termenul de predare a operei, fostul Arbitraj de stat a avut ocazia să se pronunțe într-un litigiu privind executarea unei opere de artă plastică. În lipsa unui termen prevăzut de contract s-a admis că predarea trebuie făcută ținând seama de timpul necesar pentru executarea operei¹⁸⁴.

Am avut ocazia să ne ocupăm de acea prerogativă a autorului pe care o constituie dreptul de retractare și de condițiile exercitării acesteia¹⁸⁵.

În cadrul *celorlalte legislații europene* se pot deosebi în problema examinată două tehnici. În unele țări nu există o asemenea reglementare, legiuitorul mulțumindu-se, în această privință, cu câteva dispoziții generale, care pot fi reduse, că în cazul legii belgiene, la un singur articol (19), privitor la operele de artă plastică, pentru care se precizează că transmitiunea dreptului asupra obiectului de artă nu implică cesiunea dreptului de reproducere. Pe lângă Belgia, putem cita ca lipsite de o reglementare specială și Luxemburgul, Olanda, Marea Britanie și Irlanda. În Franța, dispozițiile generale privind "exploatarea drepturilor patrimoniale de autor" sunt urmate de reglementarea a două contracte mai importante, cel de editare și de reprezentare.

Consacrarea, prin modificarea din 3 iulie 1985, în legea franceză a noțiunii de "operă audiovizuală", precum și extinderea la toate aceste opere a regimului operei cinematografice, așa cum este reglementat în legea din 1957, a dus la configurarea unui nou contract - *contractul de producție audiovizuală*.

Apărarea intereselor producătorilor este asigurată prin prezumția de cesiune a dreptului exclusiv de exploatare al autorilor și obligația de garanție (folosire pașnică) pusă în sarcina autorilor.

La rândul lor, interesele autorilor sunt garantate prin faptul că remunerația este datorată pentru fiecare mod de exploatare sub formă de participare proporțională (și în unele cazuri prevăzute de lege, sub formă forfetară), prin obligația producătorului de a folosi efectiv și

¹⁸⁴ Decizia nr.949 din 20 februarie 1960, în A.S. nr.3, 1960; p.68.

¹⁸⁵ Vezi, *Supra*, cap.IV., nr.4.

durabil opera și de a asigura conservarea patrimoniului audiovizual, potrivit modalităților stabilite prin contract¹⁸⁶.

În noul cod, normele privitoare la contractul de reprezentare în public sunt cuprinse în articolele L.132-23 - L.132-30.

Legea germană reglementează "cesiunile simple și exclusive" ale dreptului de utilizare a operei. În cazul cesiunii simple, dobânditorul dreptului de a folosi opera își poate exercita acest drept paralel cu autorul sau cu orice alt beneficiar. O particularitate a acestei legi este consacrarăa unui fel de drept de suită pentru autorii de *bestseller* (§ 36). Legea le acordă acestora, în anumite condiții, dreptul la o participare *echitabilă* la câștigurile realizate ulterior de cocontractant, atunci când cuantumul lor este neașteptat de ridicat și disproporționat cu prețul contractual.

Vom mai aminti, în aceeași ordine de idei, două legislații relativ recente.

Astfel, legea spaniolă, după dispozițiile generale privind transmiterea drepturilor de autor, reglementează amply contractul de editare (art.58 - 73), contractul de reprezentare teatrală și execuție muzicală (art.77 - 85), iar Codul portughez, după ce consacră un capitol (V) din titlul I "transmisiunii și alienării cu titlu oneros a elementelor patrimoniale ale dreptului de autor" (art.40 - 55) reglementează transmiterea în cap.III al titlului II, consacrat "utilizării operei" (art.83 - 106), editării (contractului de editare), reprezentării scenice (art.107 - 120), recitării și executării (art.121 - 123) operelor cinematografice (art.124 - 140), execuției tipografice și videografice (art.141 - 148), radiodifuzării și altor procedee destinate reproducerii de sunete și imagini (art.149 - 156), contractelor în materie de opere plastice, grafice și aplicate (art.157 - 163), operelor fotografice (art.164 - 168), traducerilor și altor transformări (art.169 - 172), ziarelor și altor publicații periodice (art.173 - 175).

Este necesar să semnalăm că, în doctrina occidentală, se face distincție, determinată de multiplicarea cazurilor când contractele de valorificare a dreptului de autor sunt încheiate de alte persoane decât autorii, între *contractele de autor stricto-sensu*, în care autorul este

¹⁸⁶ Vezi, A.Françon, *Le contract de production audiovisuelle*, în "Revue International du Droit d'Auteur", nr.127, 1986, p.71-100.

direct parte în calitatea să de creator al operei¹⁸⁷, și *contractele pe care le încheie*, alături sau în locul autorului, întreprinderi din sectorul mediilor de comunicare sau al culturii, cu precizarea că acestea sunt în principiu derivate din contractul original de exploatare sau valorificare primară.

Observăm de asemenea că autorul este, în general, legat de editor sub multiple aspecte și pentru un timp îndelungat, iar drepturile sale patrimoniale reprezintă un procent din sumele realizate din vânzare.

În ampla să analiză comparativă a legislațiilor europene în materie de drept de autor, A.Dietz¹⁸⁸ examinează pe de o parte legislațiile care cuprind o reglementare amplă în acest domeniu, iar pe de altă parte, legislațiile care se mărginesc la o reglementare sumară.

Concluzia autorului este în sensul că, cel puțin într-o primă fază, armonizarea ar trebui să se limiteze la dispozițiile generale, cu atât mai mult cu cât corelația cu dreptul civil general și drept urmare raportarea frecventă la normele codului civil este de natură a crea dificultăți privitoare la diferite contracte. În lucrarea consacrată dreptului de autor, publicată în 1994, încă sub imperiul legii din 1956, arătam că totuși în condițiile atunci actuale, s-ar impune un minimum de dispoziții imperative în materie contractuală, care să pună pe autori la adăpostul consecințelor încheierii unor contracte în care li s-ar impune în cadrul unei depline libertăți contractuale, clauze excesive, vădit prejudiciabile intereselor lor, și adăugăm că trebuie totuși amintite atât principiile generale de interpretare a contractelor care vor atenua aceste consecințe, cât mai ales *art.11 bis al Convenției de la Berna* care consacră principiul interpretării restrictive, impunând, cu alte cuvinte, interpretarea care recunoaște autorului maximum de drepturi.

¹⁸⁷ Vezi, A.Dietz, *Le droit primaire des contrat d'auteur dans les états membres de la Communauté européenne*, Commission des Communautés européennes, 1981, p.2 și urm.

¹⁸⁸ *Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne C.E.C.*, Collection Etudes, Bruxelles, 1978, p.164 - 176 și urm.

2. Principalele categorii de contracte.

Ne vom mărgini în cele ce urmează să analizăm regulile speciale aplicabile diferitelor contracte de valorificare a dreptului de autor, fiind evident că dispozițiile dreptului comun al contractelor le vor fi aplicabile ori de câte ori legea nu derogă de la ele.

În funcție de natura operei se pot deosebi următoarele contracte:

a) *contractul de editare*, prin care autorul cedează (temporar) dreptul său de reproducere și difuzare a operei;

b) *contractul de reprezentare în public*, prin care autorul cedează, dreptul de reprezentare în public a unei opere dramatice, dramático-muzicale, coregrafice sau a unei pantomime;

c) *contractul de folosire în film a unei opere*, prin care autorul cedează exercitiul dreptului de folosire în film a unui scenariu cinematografic sau a unei compoziții muzicale;

d) *contractul de difuzare a unei opere prin radio sau televiziune*, prin care autorul cedează dreptul său de a comunica opera sa, prin radio sau televiziune.

La dispozițiile speciale pe care legea din 1956 le cuprinde cu privire la aceste contracte trebuie să adăugăm, pentru *operele de artă plastică*, pe cele ale Decretului nr.591 din 24 decembrie 1955 pentru reglementarea contractelor privitoare la executarea lucrărilor de artă plastică și de obiecte de muzeu.

Vom face o sumară trecere în revistă a principalelor caracteristici ale acestor contracte, amintind că noua lege le consacră în capitolul VII o amplă reglementare, urmând modelul noilor legislații europene.

a) *Contractul de editare* formează obiectul unei reglementări mai ample în majoritatea legislațiilor.

Întrucât, așa cum s-a arătat, contractul de editare face în majoritatea legislațiilor obiectul unor reglementări ample, jurisprudența aplică adesea celorlalte contracte, prin asemănare, regulile privind contractul de editare.

b) *Contractul de reprezentare în public a unei opere* formează deasemenea obiectul atenției în noile reglementări, așa cum

s-a putut constata în considerațiile generale privitoare la transmisiunea contractuală.

Două observații prealabile sunt necesare pentru a caracteriza, în raport cu alte contracte, pe acela de reprezentare. În primul rând, spre deosebire de contractul de editare, cesiunea dreptului de reprezentare *nu trebuie*, în mod necesar, *să fie exclusivă*. În al doilea rând, este important să subliniem că, în domeniul dramatic, muzical și coregrafic, contractele sunt adesea încheiate nu direct cu autorii, ci cu asociațiile sau agențiile care îi reprezintă.

Contractul de reprezentare este contractul prin care autorul cedează, în condițiile stabilite, dreptul de a comunica *opera publicului*.

Formele prin care se poate realiza această comunicare sunt variate, de la recitarea publică, execuția lirică, reprezentarea dramatică până la difuzarea *prin orice procedee* a cuvintelor, sunetelor și imaginilor.

Pentru a completa aceste informații cu o incursiune în legislația altor țări, ne vom referi la Franța, întrucât în această țară există o mare tradiție în domeniul contractelor de reprezentare¹⁸⁹, concretizată în reglementarea așa-numitului *contract general de reprezentare* (art.L.132-18 din noul Cod). Este vorba de un contract prin care un organism profesional de autori conferă unei organizații de spectacole (sau unei persoane fizice) facultatea de a reprezenta pe durata contractului operele existente și viitoare care constituie repertoriul aceluia organism, în condițiile determinate de autor sau succesorii săi în drepturi. Pentru reprezentările muzicale, autorizarea de reprezentare este dată direct de SACEM (Societatea autorilor, compozitorilor și editorilor de muzică), care stabilește și condițiile. În cazul reprezentărilor dramatice, autorizarea de reprezentare, în condițiile negociate de SACD (Societatea autorilor și compozitorilor dramatici), este dată direct de autor.

Observăm pe de altă parte că, în toate aceste cazuri, este vorba, prin derogare de la regulile generale, de o *cesiune globală* a dreptului de autor, iar pe de altă parte, că rolul determinant revine societăților de autori.

¹⁸⁹ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p.134.

Accasta explică și faptul că în Germania problemele la care ne referim nu sunt reglementate în cadrul legii de autor, ci formează obiectul unor acte normative speciale, referitoare la funcționarea societăților de autori.

c) *Contractul de folosire în film a unei opere.*

Este vorba de următoarele contracte: de sinopsis, de scenariu, de decupaj, de regie, de scenografie, de desen, de execuție, de costume, de compoziție muzicală și de interpretare de rol.

Dintre aceste contracte, numai unele implică o cesiune a dreptului de a folosi o *operă protejată*, în sensul legii dreptului de autor. Astfel sunt atât contractul de sinopsis, cât și cel de scenariu, sub cele două forme ale sale (de comandă de scenariu și de folosire în film a unui scenariu), contractul de regie, de scenografie, precum și contractul de utilizare, în film a unei compoziții muzicale.

În majoritatea cazurilor este vorba nu de folosirea unor opere preexistente, ci de *contracte de comandă*.

În majoritatea cazurilor, autorul sinopsisului este și autorul sau coautorul scenariului.

Scenariul este elaborat pornind de la un sinopsis, aprobat în prealabil, care reprezintă o schemă a scenariului, nu numai a intrigii, dar și a personajelor. Sinopsisul este, așadar, un proiect de scenariu ale cărui idei și a cărui orientare trebuie respectate în scenariu.

Ceea ce caracterizează *contractul de sinopsis* este natura exclusivă a dreptului dobândit de producător, facultatea recunoscută acestuia de a încredința unei alte persoane decât autorul sinopsisului, elaborarea scenariului și faptul că autorul sinopsisului are dreptul nu numai la o remunerație de bază, dar și - în caz de realizare a filmului - la o remunerație de folosință, proporțională cu remunerația sa de bază.

Prin *contractul de scenariu*, autorul cedează producătorului dreptul de folosire în film a scenariului (comandat) și dreptul de reprezentare în public și de televizare a operei cinematografice realizată pe baza scenariului contractat.

În cazurile în care este vorba de un contract având drept obiect folosirea unui scenariu preexistent, acesta trebuie să fie înedit.

Cât privește pe regizor, el încheie cu producătorul două contracte distincte: unul de *decupaj* și altul de *regie* a filmului.

Prin *contractul de decupaj*, regizorul se obligă să realizeze decupajul filmului după scenariul acceptat, iar prin contractul de regie, el se obligă să conducă *activitatea de realizare a filmului* potrivit decupajului aprobat.

Contractul de regie stabilește, în modul cel mai amănunțit, drepturile și obligațiile părților, dat fiind rolul decisiv al regizorului în realizarea filmului.

Contractul de scenografie are ca obiect elaborarea de către pictorul scenograf a schițelor de decor și a tuturor elementelor care alcătuiesc scenografia filmului.

Printre acestea nu interesează dreptul de autor decât acele prestații ale pictorului scenograf care se concretizează în opere protejabile.

Ținând seama de natura specială a operei de artă plastică, contractul prevede, în general, că schițele picturale pentru decor rămân proprietatea pictorului scenograf.

Asemănător contractului de scenografie este și cel încheiat cu *pictorul de costume*, care execută schițele de costume și accesorii și cedează producătorului dreptul de a le folosi în film, păstrând proprietatea asupra originalului.

În sfârșit, un ultim contract având drept obiect cesiunea folosirii dreptului de a utiliza o operă în film este contractul ce se încheie *cu compozitorul muzicii*.

d) *Contractul de difuzare a unei opere prin radio și televiziune*

Modul în care o operă poate fi adusă la cunoștința publicului prin radio și televiziune poate fi diferit: executarea sau reprezentarea "în direct" din studio sau într-un spectacol, fixarea prealabilă prin înregistrarea sonoră sau audiovizuală, pe discuri sau casete accesibile în magazine și fixarea prealabilă în vederea radiodifuzării sau televiziunii. Aceasta din urmă poate fi o înregistrare "efemeră", adică destinată unei unice utilizări, sau o înregistrare de arhivă, destinată a face obiectul mai multor utilizări.

e) *Contractul privitor la executarea și achiziționarea de lucrări de artă plastică*

Ceea ce caracterizează opera de artă plastică este, așa cum s-a arătat, legătura indiscutabilă între creația intelectuală și suportul ei

material, astfel încât în acest domeniu se face deosebirea între *contractul de executare* (comandă) a unei opere de artă plastică și *contractul de vânzare a obiectelor de artă plastică*.

3. *Transmisiunea succesorală.*

Problema transmisiunii succesorale a dreptului de autor este legată de aceea a naturii acestui drept și a prerogativelor care îl compun.

Nu vom relua aici analiza teoriilor asupra naturii juridice a dreptului de autor. Vom reține doar că teoria monistă este respinsă, în general, de doctrină și că deosebirea între celelalte două teorii (a naturii personale nepatrimoniale a dreptului de autor care, însă, comportă unele prerogative patrimoniale, și teoria dualistă) nu prezintă decât un interes limitat sub aspectul consecințelor pe planul transmisiunii succesorale a dreptului de autor.

Așadar, majoritatea doctrinei este de acord să distingă, în cadrul prerogativelor care alcătuiesc dreptul de autor, două categorii având un regim juridic diferit: prerogativele de ordin personal nepatrimonial și cele de ordin patrimonial.

În teoria generală a drepturilor subiective, doctrina așează dreptul moral de autor (ansamblul prerogativelor personale nepatrimoniale) alături de drepturile legate de existența și integritatea fizică și morală a persoanei și de drepturile privind identificarea acesteia, în *categoria drepturilor personale nepatrimoniale*, caracterizate prin intransmisibilitate atât prin acte între vii, cât și prin acte *mortis causa*, precum și prin imprescriptibilitate.

Drept urmare, toate *prerogativele cu caracter personal nepatrimonial* care alcătuiesc dreptul de autor sunt, prin natură lor, intransmisibile.

Desigur că aplicarea acestor principii dă naștere unor dificultăți inevitabile care au generat controverse în doctrină, în special în legătură cu exercitarea *post mortem auctoris a dreptului de divulgare*. Am mai avut ocazia să ne ocupăm de operele postume - singurele în legătură cu care problema se poate pune - pentru că dreptul de divulgare odată exercitat de autor, care a decis aducerea operei la cunoștința publicului, nu mai ridică probleme de

transmisiune succesorală. În persoana moștenitorilor, publicarea unor opere aduse la cunoștința publicului este o problemă de transmisiune a dreptului de folosire a operei, și nu o problemă de transmisiune a dreptului de divulgare.

Și în ceea ce privește *transmisiunea succesorală a prerogativelor patrimoniale* ale autorului nu este lipsit de interes, cel puțin istoric, să relevăm o particularitate a legii din 1956, la care de altfel ne-am referit în privirea de ansamblu asupra acestei legi, de la începutul lucrării de față.

Transmisiunea *mortis causa* a drepturilor patrimoniale de autor intervine în condițiile Codului civil¹⁹⁰, în favoarea:

- soțului supraviețuitor și ascendenților autorului *pe tot timpul vieții lor*;

- descendenților, pentru o perioadă de 50 de ani;

- ceilalți moștenitori (colaterali privilegiați și obișnuiți, până la al IV-lea grad inclusiv) pentru o perioadă de 15 ani.

Dacă acești din urmă moștenitori sunt minori, perioada se prelungea până la majoratul lor sau până la terminarea studiilor fără însă a depăși vârsta de 25 de ani.

Raportându-se la dreptul comun, legea dreptului de autor din 1956 introducea totuși, în sistemul de transmisiune succesorală, o inovație esențială¹⁹¹. Menținând ordinea devoluțiunii succesorale în dreptul comun, legea renunța la tratamentul egal al moștenitorilor, asigurând o *situație privilegiată* sau chiar un *dublu privilegiu* unora dintre ei. Astfel, descendenții, ascendenții și soțul supraviețuitor sunt privilegiați în raport cu ceilalți moștenitori în ceea ce privește durata dreptului dobândit, iar descendenții în raport cu toți ceilalți, și prin posibilitatea ce le este recunoscută de a retransmite dreptul moștenit propriilor lor moștenitori.

¹⁹⁰ Prin referirea la Codul civil, legea trimite la dreptul comun, care îngloba și reglementarea ulterioară a dreptului de moștenire al soțului supraviețuitor, recunoscut pentru prima oară prin Legea 319 din 10 iunie 1944.

¹⁹¹ O. Căpățână, *În legătură cu aplicarea noii legiferări a dreptului de autor în R.P.R. Practica notariatelor de stat din Capitala R.P.R., cu privire la transmiterea prin moștenire a dreptului de autor*, în L.P., nr.6, 1978, p.34.

Drepturile patrimoniale ale autorului se dobândesc de moștenitori în momentul deschiderii succesiunii, ceea ce înseamnă, potrivit dispozițiilor art.651 C.civ. în momentul morții lui *de cuius*. Această transmisiune este consolidată prin acceptarea succesiunii, care trebuie să intervină în 6 luni de la deschiderea ei¹⁹².

La expirarea termenelor fixate de art.6 al legii din 1956 dreptul de autor se stinge în persoana moștenitorilor, cu excepția soțului supraviețuitor și a ascendenților, cărora le rămâne dobândit pe tot cursul vieții. Potrivit alin.2 art.6, acest termen începe să curgă nu din momentul dobândirii succesiunii, ci de la 1 ianuarie al anului următor morții autorului¹⁹³.

Sistemul adoptat de legea din 1956, spre deosebire de majoritatea legislațiilor care au fixat pentru dreptul de autor, potrivit Convenției de la Berna, o durată de 50 de ani *post mortem auctoris*, fără distingețiile semnalate mai sus, conduce la supraviețuirea, în anumite cazuri, a unei părți numai din dreptul transmis.

În cazul când soțul supraviețuitor vine în concurs cu alt moștenitor și decesul celui dintâi intervine înainte de expirarea termenului fixat pentru moștenitorul cu care a fost chemat la succesiune.

În cazul decesului unui moștenitor din clasa descendenților, înainte de expirarea termenului de 50 de ani, dreptul de autor trece, pentru restul de timp, *la proprii săi moștenitori*. Această reglementare a dat naștere la o jurisprudență relativ bogată.

Unele tribunale, ca de altfel și unii autori, consideră că, în ipoteza examinată, legea din 1956 a înțeles să restrângă vocația succesorală la descendenții moștenitorului și deci ai autorului. S-a impus însă soluția contrară, bazată pe referirea din art.6 la dreptul comun al devoțiunii succesoriale, la ordinea de preferință, precum și la partajul bunurilor în caz de concurs între moștenitori.

¹⁹² Actul acceptării sau renunțării este indivizibil. Ceea ce înseamnă că drepturile autorului nu pot fi considerate ca o universalitate distinctă în interiorul masei succesoriale.

¹⁹³ Soluția a fost criticată în dreptul nostru. (Vezi, O.Căpățână, *op.cit.*, p.36).

Două importante decizii ale Tribunalului Suprem¹⁹⁴ (Colegiul civil) subliniază faptul că legea dreptului de autor nu a schimbat nimic în ordinea succesorală stabilită de Codul civil, nefăcând decât să limiteze la 50 de ani transmisiunea succesivă a dreptului de autor, în cazul descendenților.

O decizie contrară a Tribunalului orașului București¹⁹⁵, care consideră că timp de 50 de ani dreptul de autor transmis descendenților nu este transmisibil decât moștenitorilor în linie dreaptă, a făcut obiectul unei ample note critice.

Această retransmisiune succesorală a dreptului de autor ridică, la rândul său, problema de a ști dacă ea va fi supusă în întregime dreptului comun sau dacă va continua să fie limitată de dispozițiile art.6. Cu alte cuvinte, se pune întrebarea dacă dreptul de autor găsit în succesiunea unui descendent, mort înainte de expirarea termenului de 50 de ani, va urma distincțiile făcute de art.6. Dacă moștenitorul de care este vorba este descendentul primului moștenitor al autorului, soluția este simplă. El dobândește dreptul în discuție pentru tot restul perioadei inițiale de *50 de ani, pentru că este și el descendentul autorului*.

În ipoteza, însă, în care moștenitorul descendentului care a dobândit, în această calitate, dreptul de autor este un colateral, se admite că transmisiunea nu va avea loc decât dacă succesiunea a fost deschisă înainte de expirarea a 15 ani, calculați de la 1 ianuarie al anului următor morții autorului și numai pe perioada rămasă până la împlinirea a 15 ani.

O altă particularitate a transmisiunii succesorală a dreptului de autor rezultă din dispozițiile art.8 al legii din 1956, care prevăd că la expirarea termenelor prevăzute de lege, precum și în absența de moștenitori în momentul morții autorului, acest drept cu caracter patrimonial se stinge, ceea ce înseamnă că succesiunea autorului nu poate fi declarată vacantă și atribuită statului, în virtutea art.680 C.civ. (modificat prin Decretul nr.73 din 19 martie 1954).

¹⁹⁴ Trib.Suprem. col.civ., dec.nr.1291 din 22 ani 1973, în Colecția de decizii 1973, p.214; Trib.Suprem. col.civ., dec.nr.242 din 29 ianuarie 1974, în Colecția de decizii 1974, p.163.

¹⁹⁵ Trib.mun. București, dec.civ.nr.2920 din 20 octombrie 1970, cu notă critică de R.Ionescu, în "Revista Română de Drept", nr.5, 1972, p.137.

O ultimă problemă privește *moștenirea testamentară*. Dacă succesorii testamentari fac parte din categoriile de moștenitori prevăzute de art.6, drepturile patrimoniale de autor li se vor transmite în condițiile și termenele prevăzute de dispozițiile legii dreptului de autor.

Dacă însă este vorba de alte persoane, dintre acelea care nu fac parte din categoria moștenitorilor legali, în doctrina noastră s-a susținut că transmisiunea prin testament a drepturilor patrimoniale de autor este posibilă pe o durată de 15 ani, întrucât art.6 lîte se referă la categoria "celorlalți moștenitori" (afară de soțul supraviețuitor, ascendenți sau descendenți) și nu distinge între moștenitorii legali și testamentari¹⁹⁶.

În concluzie, transmisiunea succesoră a dreptului de autor era diferită de transmisiunea succesoră de drept comun sub două aspecte esențiale, la care legea din 1956 adăuga un al treilea: în timp ce în dreptul comun moștenitorul este continuatorul persoanei defunctului de la care dobândește drepturile în plenitudinea prerogativelor pe care le comportă, în sistemul Legii dreptului de autor din 1956 moștenitorii nu dobândește decât un drept diminuat¹⁹⁷.

După examenul reglementării transmisiunii succesorale în dreptul anterior nu este lipsit de interes să facem o scurtă incursiune în doctrinele și legislația altor țări.

Astfel, chiar în țările în care se admite transmisiunea succesoră a dreptului moral al autorului, doctrina subliniază faptul că prin această transmisiune, titularul dreptului moral *post mortem auctoris*, fiind un gardian al operei, al personalității și memoriei autorului dispărut, dreptul dobândit devine un drept - funcțiune, un drept exercitat în interesul altuia.

¹⁹⁶ Vezi, A.Ionașcu, N.Comșa, M.Mureșan, *op.cit.*, p.126.

¹⁹⁷ Amintim ca un exemplu de abuz, că prin dispoziția art.255 din 20 aprilie 1983, Consiliul Culturii și Educației Socialiste a *decis platmarea drepturilor patrimoniale ale moștenitorilor autorilor decedați*. Prin aceasta se modifică în realitate dispozițiile Codului civil privitoare la devoluția succesoră, aplicabile și în materie de transmisiunea *mortis causa* a dreptului de autor, defavorizând pe moștenitorii creatorilor de opere intelectuale în raport cu moștenitorii chemați să culegă orice alte drepturi patrimoniale ale lui *de cuius*.

În doctrină, controversele cu privire la justificarea transmiterii dreptului moral *post mortem* continuă¹⁹⁸. Recurgerea la ideea continuării persoanei defunctului a fost, în general, abandonată. R.Saleilles a propus o altă explicație, și anume a schimbării de natură a dreptului moral, după moartea autorului, în persoana moștenitorilor. R.Nerson, a impus această idee mai departe, susținând că în aceste cazuri nu este propriu-zis vorba de succesiune, ci de *reprezentare*, asimilând pe titularul *dreptului moral post mortem auctoris* cu un executor testamentar¹⁹⁹.

Ideea unei metamorfoze a dreptului transmis fiind, în general, acceptată de doctrină, numeroși autori susțin necesitatea unui control asupra modului în care moștenitorii autorului exercită drepturile transmise, control care să fie încredințat unor organizații care să acționeze în interesul general al culturii. Se preconizează chiar reglementarea unei *acțiuni populare*, recunoscându-se oricărei persoane interesate *dreptul de a sesiza justiția* pentru apărarea intereselor morale ale autorului decedat²⁰⁰.

Într-o altă opinie, pornindu-se de la aceleași considerații, se ajunge la concluzia că organisme profesionale sunt chemate să asigure apărarea dreptului moral perpetuu al autorului, cu atât mai mult cu cât experiența arată că moștenitorii exerceau adesea abuziv aceste drepturi²⁰¹.

În ceea ce privește jurisprudența, cel puțin cea franceză, mergând pe linia preocupărilor doctrinei și sprijinindu-se pe textul de

¹⁹⁸ Vezi, G.Michaelidés-Notaros, *Protecția intereselor morale ale autorului, ca postulat al culturii*, în "Droit d'Auteur", nr.2, 1979, p.37.

¹⁹⁹ Vezi, Gérald Gavin, *op.cit.*, p.134.

²⁰⁰ O asemenea acțiune este prevăzută de Legea din 1975 a drepturilor de autor din Ecuador.

²⁰¹ Vezi, Alain Le Tannee, *Manuel de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Dalloz, 1956, p.70-72; vezi în același sens, Gérald Gavin, *Le droit moral d'auteur dans la jurisprudence et la législation françaises*, Paris, Falloz, 1960, p.131; vezi și A.Françon, *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, Les cours de droit*, Paris, 1978-1979, p.124; Vezi, de asemenea cu privire la controlul exercitării sau neexecutării dreptului de divulgare în dreptul francez, Claude Joubert, *Le droit moral et les œuvres posthumes*, în "Revue Internationale du Droit d'Auteur", XXX, 1951, p.77 și urm.

lege care permite tribunalului să ordone măsuri apropiate în caz de abuz notoriu în exercițiul dreptului de divulgare de către moștenitori, ea a interpretat extensiv abuzul de drept în aceste cazuri și a sancționat chiar culpa neintenționată.

În dreptul german însă, în care concepția adoptată de legiuitor este cea monistă, dreptul moral al autorului are o durată egală cu aceea stabilită pentru dreptul de autor în ansamblul prerogativelor sale. În consecință, *dreptul* de autor, ca atare este transmisibil moștenitorilor săi legali sau testamentari, iar în persoana succesorului *dreptul* moral rămâne același *drept* absolut și discreționar, ca și în persoana autorului. În sfârșit, dreptul german nu cunoaște nici un fel de drept de control asupra exercițiului dreptului moral după moartea autorului (nici din partea autorităților administrative și nici a societăților de autori).

Nu trebuie însă omis că, actualmente, cel puțin o parte din doctrina germană se pronunță în favoarea unei revizuiri a acestei poziții, prin luarea în considerare a intereselor colectivității²⁰².

4. *Jurisprudența și exercițiul prerogativelor morale ale autorului decedat.*

Exercițiul dreptului de divulgare și al dreptului la inviolabilitatea operei *post mortem auctoris* a alimentat adesea cronicile de senzație ale activității tribunalelor.

Sunt încă actuale discuțiile în jurul memoriilor lui Georges Pompidou, sau cele privind corespondența lui Henri de Montherlant.

Cititorii ziarului "Le Quotidien de Paris" au putut lua cunoștință, într-o zi, de scrisoarea deschisă a lui Pierre Juillet în legătură cu publicarea memoriilor postume ale fostului președinte. Fostul colaborator al acestuia deplângea publicarea unor însemnări pe care autorul lor nu le destinase tiparului. Nu era vorba, seria el, decât de "confidențe față de sine însuși", care urmau să servească drept puncte de reper pentru *Memoriile de stat* pe care intenționa să le scrie. Notele publicate sunt calificate de P.Juillet că fiind o "contrafacere

²⁰² S-a susținut chiar ideea integrării dreptului de autor într-un drept al culturii (Kulturrecht).

grosolană", în măsura în care creează în mintea cititorului o imagine greșită a personalității autorului lor, imagine greșită la care contribuie în special paginile privitoare la relațiile între Pompidou și generalul De Gaulle.

Publicarea de către Pierre Sipriot a primului volum al biografiei lui Montherlant (*Montherlant sans masque*) a declanșat un proces de senzație în fața Tribunalului de Mare Instanță din Paris, soluționat prin hotărârea din 1 decembrie 1982²⁰³. Jean-Claude Barat, legatar universal al lui Montherlant, a pus la dispoziția autorului biografiei, autorizându-l să le folosească, scrisorile adresate de tânărul Montherlant bunicii sale. Legatarul universal, autorul biografiei, precum și editorul ei au fost chemați în judecată de Claude Gallimard, editorul obișnuit al lui Montherlant, pe motiv că acesta din urmă, într-un document intitulat "*Testament spirituel*", ar fi interzis publicarea oricăreia din operele sale inedite. Faptul era calificat de reclamant drept "abuz notoriu de dreptul de divulgare", expres sancționat de legea franceză, care autoriza în asemenea cazuri și intervenția ministrului culturii. Pârâții au prezentat un document posterior, scris de mâna lui Montherlant, prin care revoca "testamentul spiritual". Tribunalul a respins acțiunea, iar hotărârea a rămas definitivă, prin neapelare.

Această jurisprudență este considerată de o deosebită importanță în doctrina franceză pentru că, în cursul procesului, s-a admis calitatea de a sta în justiție ca intervenientă a "Asociației autorilor biografi", constituită în cursul procesului, confirmând astfel o hotărâre judecătorească anterioară, rămasă izolată, a Tribunalului de Mare Instanță din Roma, care a admis intervenția, într-un proces similar, a prietenilor fideli memoriei defunctului scriitor Robert Gilbert Lacomte. Tribunalul a declarat, atunci, refuzul legatarului universal de a autoriza publicarea corespondenței scriitorului ca un abuz notoriu, întrucât reprezenta o opunere "la îmbogățirea patrimoniului literar național"²⁰⁴.

²⁰³ Vezi, Jean-Marc Varant, *Difficultatea de a fi biograf: Manuscrisul lui Montherlant*, în vol. *Les correspondances inédites*, Paris, Economica, p.97 și urm.

²⁰⁴ Vezi, *Ibidem*, p.90.

Întrucât am avut ocazia, în legătură cu opera postumă și conținutul dreptului de autor, să analizăm poziția jurisprudenței în problema exercitării dreptului de divulgare și a dreptului de inviolabilitate a operei *post mortem auctoris*, ne-am limitat aici la evocarea cazului Montherlant care pare să fie manifestarea unei noi atitudini a jurisprudenței.

Doctrina actuală sprijină, în general, această tendință, invocând argumentul istoric: de la împăratul *Augustus*, care a trecut peste voința lui *Virgiliu* și n-a ars *Encida*, la executorul testamentar al lui *Kafka*, care nu a distrus manuscrisele neterminate ale acestuia, la fiica lui *H.Bergson*, care a permis publicarea volumului postum *Mélanges*, deși *Bergson* declarase că tot ceea ce consideră demn de publicare a publicat fiind în viață și că interzice formal publicarea oricărui manuscris.

Interesul astfel invocat al culturii nu trebuie însă să ignore, pe de o parte, respectul datorat personalității autorului, precum și obligația de a respecta drepturile personale nepatrimoniale ale terților.

Într-un litigiu la care ne-am mai referit, purtând asupra copiilor unor scaune create de *Le Carbusier*, Tribunalul de primă instanță din Turnhout (S.3-a) a hotărât la 30 ianuarie 1990 că în speță este vorba de o încălcare a drepturilor de autor, întrucât deosebirile față de scaunele originale avea un caracter accesoriu.

*

* *

Am analizat problemele la care a dat naștere transmisțiunea drepturilor autorului sub imperiul legii anterioare, dat fiind că legea în vigoare prevede, în art.149 alin.1 că actele juridice încheiate sub imperiul legislației anterioare își produc toate efectele conform acesteia.

Regula nu se va aplica însă contractelor de cesiune, având drept obiect exploatarea totalității operelor pe care autorul le-ar crea în viitor.

*

* *

PARTEA a II-a. Dispoziții speciale.

CAPITOLUL VIII.

Operele cinematografice și alte opere audiovizuale.

Art.64. - Opera audiovizuală este opera cinematografică sau opera exprimată printr-un procedeu similar cinematografeiei, care utilizează imaginea sau combinarea sunetului cu imaginea.

Art.65. - (1) Regizorul sau realizatorul operei audiovizuale este persoana fizică ce își asumă conducerea creării și realizării operei audiovizuale, în calitate de autor principal.

(2) Producătorul unei operei audiovizuale este persoana fizică sau juridică ce își asumă responsabilitatea producerii operei și, în această calitate, organizează realizarea operei și furnizează mijloacele necesare tehnice și financiare.

Art.66. - Sunt autori ai operei audiovizuale, în condițiile prevăzute la art.5 din prezenta lege, regizorul sau realizatorul, autorul adaptării, autorul scenariului, autorul dialogului, autorul muzicii special create pentru opera audiovizuală și autorul grafic pentru operele de animație sau al secvențelor de animație, când acestea reprezintă o parte importantă a operei. În contractul dintre producătorul și regizorul sau realizatorul operei, părțile pot conveni să fie incluși ca autori ai operei audiovizuale și alți creatori care au contribuit substanțial la crearea acesteia.

Art.67. - (1) În cazul în care unul dintre autorii prevăzuți la articolul precedent refuză să definitiveze contribuția sa la opera audiovizuală sau se află în imposibilitatea de a o face, el nu se va putea opune folosirii acesteia în vederea definitivării

operei audiovizuale. Acest autor va avea dreptul la remunerație pentru contribuția avută.

(2) Opera audiovizuală se consideră finită, când versiunea definitivă a fost stabilită de comun acord între autorul principal și producător.

(3) Este interzisă distrugerea suportului original al versiunii definitive a operei audiovizuale în forma copiei-standard.

(4) Autorii operei audiovizuale, alții decât autorul principal, nu se pot opune aducerii la cunoștință publică, precum și exploatării în orice fel a versiunii definitive a acesteia.

Art.68. - (1) Dreptul la adaptarea audiovizuală este dreptul exclusiv al titularului dreptului de autor asupra unei opere preexistente de a o transforma sau de a o include într-o operă audiovizuală.

(2) Cesiunea dreptului prevăzut la alin. (1) se poate face numai pe baza unui contract scris între titularul dreptului de autor și producătorul operei audiovizuale, distinct de contractul de editare a operei.

(3) Prin încheierea contractului de adaptare, titularul dreptului de autor asupra unei opere preexistente transferă unui producător dreptul exclusiv de transformare și de includere a operei respective într-o operă audiovizuală.

(4) Autorizarea acordată de titularul dreptului de autor asupra operei preexistente trebuie să prevadă expres condițiile producției, difuzării și proiecției operei audiovizuale.

Art.69. - Drepturile morale asupra operei finite sunt recunoscute numai autorilor stabiliți potrivit art.66 din prezenta lege.

Art.70. - (1) Prin contractele încheiate între autorii operei audiovizuale și producător, în lipsa unei convenții contrare, se prezumă că aceștia, cu excepția autorilor muzicii special create, îi cedează producătorului drepturile exclusive

privind exploatarea opereii în ansamblul său, prevăzute de art.13 lit. a), b), c), f), g), h), i), j), k) și l), art.16, art.17 și art.18, precum și dreptul de a autoriza dublarea și subtitrarea, în schimbul unei remunerații echitabile.

(2) În lipsa unei convenții contrare, autorii opereii audiovizuale, precum și alți autori ai unor contribuții la aceasta, își păstrează toate drepturile de exploatare separată a propriilor contribuții, în condițiile prezentei legi.

Art. 71. - (1) În lipsa unei convenții contrare, remunerația pentru fiecare mod de exploatare a opereii audiovizuale este proporțională cu încasările brute rezultate din exploatare.

(2) Producătorul este obligat să remită autorilor, periodic, situația încasărilor percepute după fiecare mod de exploatare. Autorii vor primi remunerațiile cuvenite fie prin intermediul producătorului, fie direct de la utilizatori, fie prin organismele de gestiune colectivă a drepturilor de autor, pe baza contractelor generale încheiate de acestea cu utilizatorii.

(3) Dacă producătorul nu finalizează opera audiovizuală în timp de 5 ani de la încheierea contractului sau nu difuzează opera audiovizuală într-un an de la finalizarea acesteia, coautorii pot cere rezilierea contractului, dacă nu s-a convenit altfel.

*
* * *

Problemele legate de regimul juridic al opereii cinematografice și audiovizuale au fost analizate și discutate în partea din această lucrare consacrată dispozițiilor generale și anume obiectului dreptului de autor. Am ales acest mod de prezentare pentru a permite o mai bună înțelegere a textelor ulterioare^{205, 206}.

²⁰⁵ Vezi supra, cap.III comentariul nr.3 și urm.

²⁰⁶ În art.67 alin.4 trebuie citit "cunoștința publică", nu "cunoștință publică".

CAPITOLUL IX.

Programele pentru calculator.

Art.72. - (1) Prin prezenta lege, protecția programelor pentru calculator include orice expresie a unui program, programele de aplicație și sistemele de operare, exprimate în orice fel de limbaj, fie în cod-sursă sau cod-obiect, materialul de concepție pregătitor, precum și manualele.

(2) Ideile, procedeele, metodele de funcționare, conceptele matematice și principiile care stau la baza oricărui element dintr-un program pentru calculator, inclusiv acelea care stau la baza interfețelor sale, nu sunt protejate.

Art.73. - Autorii unui program pentru calculator beneficiază în mod corespunzător de drepturile prevăzute de prezenta lege, în partea I a prezentului titlu, îndeosebi de dreptul exclusiv de a realiza și de a autoriza:

a) reproducerea permanentă sau temporară a unui program, integral sau parțial, prin orice mijloc și sub orice formă, inclusiv în cazul în care reproducerea este determinată de încărcarea, afișarea, transmiterea sau stocarea programului pe calculator;

b) traducerea, adaptarea, aranjarea și orice alte transformări aduse unui program pentru calculator, precum și reproducerea rezultatului acestor operațiuni, fără a prejudicia drepturile persoanei care transformă programul pentru calculator;

c) difuzarea originalului sau a copiilor unui program pentru calculator sub orice formă, inclusiv prin închiriere.

Art.74. - În lipsa unei convenții contrare, drepturile patrimoniale de autor asupra programelor pentru calculator,

create de unul sau mai mulți angajați în exercitarea atribuțiilor de serviciu sau după instrucțiunile celui care angajează, aparțin acestuia din urmă.

Art.75. - (1) În lipsa unei convenții contrare, printr-un contract de utilizare a unui program pentru calculator se prezumă că:

a) utilizatorului i se acordă dreptul neexclusiv de utilizare a programului pentru calculator;

b) utilizatorul nu poate transmite unei alte persoane dreptul de utilizare a programului pentru calculator.

(2) Cesiunea dreptului de utilizare a unui program pentru calculator nu implică și transferul dreptului de autor asupra acestuia.

Art.76. - În lipsa unei convenții contrare, nu sunt supuse autorizării titularului dreptului de autor actele prevăzute la art.73 lit.a) și b), dacă acestea sunt necesare pentru a permite dobânditorului să utilizeze programul pentru calculator într-un mod corespunzător destinației sale, inclusiv pentru corectarea erorilor.

Art.77. - (1) Utilizatorul autorizat al unui program pentru calculator poate face, fără autorizarea autorului, o copie de arhivă sau de siguranță, în măsura în care aceasta este necesară pentru asigurarea utilizării programului.

(2) Utilizatorul autorizat al copiei unui program pentru calculator poate, fără autorizarea titularului dreptului de autor, să observe, să studieze sau să testeze funcționarea acestui program, în scopul de a determina ideile și principiile care stau la baza oricărui element al acestuia, cu ocazia efectuării oricăror operațiuni de încărcare în memorie, afișare, conversie, transmitere sau stocare a programului, operațiuni pe care este în drept să le efectueze.

(3) Dispozițiile art. 10 lit. e) din prezenta lege nu se aplică programelor pentru calculator²⁰⁷.

Art.78. - Autorizarea titularului dreptului de autor este obligatorie²⁰⁸ atunci când reproducerea codului sau traducerea formei acestui cod este indispensabilă pentru obținerea informațiilor necesare interoperabilității unui program pentru calculator cu alte programe pentru calculator, dacă sunt îndeplinite următoarele condiții:

a) actele de reproducere și de traducere sunt îndeplinite de o persoană care deține dreptul de utilizare a unei copii a programului sau de o persoană care îndeplinește aceste acțiuni în numele celei dintâi, fiind abilitată în acest scop;

b) informațiile necesare interoperabilității nu sunt ușor și rapid accesibile persoanelor prevăzute la lit.a) a prezentului articol;

c) actele prevăzute la lit.a) a prezentului articol sunt limitate la părțile de program necesare interoperabilității.

Art.79. - Informațiile obținute prin aplicarea art.78:

a) nu pot fi utilizate în alte scopuri decât realizarea interoperabilității programului pentru calculator, creat independent;

b) nu pot fi comunicate altor persoane, în afara cazului în care comunicarea se dovedește necesară interoperabilității programului pentru calculator, creat independent;

c) nu pot fi utilizate pentru definitivarea, producerea ori comercializarea unui program pentru calculator, a cărui expresie este fundamental similară, sau pentru orice alt act ce aduce atingere drepturilor autorului.

²⁰⁷ Este vorba de dreptul de retractare.

²⁰⁸ În lege s-a strecurat o gravă eroare care n-a fost corectată. În realitate sensul dispoziției este exact contrar. Cu alte cuvinte, autorizarea la care se referă "nu este necesară" etc. Eroarea apare evidentă din chiar preambulul art.79.

Art.80. - Dispozițiile art. 78 și 79 nu se aplică, dacă se cauzează un prejudiciu titularului dreptului de autor sau exploatării normale a programului pentru calculator.

Art.81. - Dispozițiile cap.VI din prezentul titlu nu se aplică programelor pentru calculator²⁰⁹

*

*

*

Analiza protecției programelor pentru ordinatoare a făcut obiectul pct.11 al Comentariului la capitolul II al prezentei lucrări.

*

*

*

CAPITOLUL X.

Operele de artă plastică, de arhitectură și fotografice.

Art.82. - Persoana fizică sau juridică organizatoare a expozițiilor de artă răspunde de integritatea operelor expuse, luând toate măsurile pentru înlăturarea oricărui risc.

Art.83. - (1) Contractul de reproducere a unei opere de artă trebuie să conțină indicații care să permită identificarea operei, cum ar fi o descriere sumară, o schiță, un desen, o fotografie, precum și referiri la semnătura autorului.

(2) Reproducerile nu vor putea fi puse în vânzare fără ca titularul dreptului de autor să fi aprobat exemplarul ce i-a fost supus spre examinare.

²⁰⁹ Capitolul VI privește limitele exercitării dreptului de autor

(3) Pe toate exemplarele trebuie să figureze numele ori pseudonimul autorului sau orice alt semn convenit care să permită identificarea acestuia.

(4) Modelele originale și alte elemente ce au servit celui care a făcut reproducerea trebuie să fie restituite deținătorului cu orice titlu al acestora, dacă nu s-a convenit altfel.

(5) Instrumentele special create pentru reproducerea operei trebuie să fie distruse sau făcute inutilizabile, dacă titularul dreptului de autor asupra operei nu le achiziționează și dacă nu s-a convenit altfel.

Art.84. - (1) Studiile și proiectele de arhitectură și urbanism expuse în apropierea șantierului operei de arhitectură, precum și construcția realizată după acestea trebuie să poarte scris, în loc vizibil, numele autorului, dacă prin contract nu s-a convenit altfel.

(2) Construirea unei opere de arhitectură, realizată total sau parțial după un alt proiect, nu poate fi făcută decât cu acordul titularului dreptului de autor asupra acelui proiect.

Art.85. - (1) Sunt considerate opere fotografice și fotogramele peliculelor cinematografice.

(2) Nu pot beneficia de protecția legală a dreptului de autor fotografiile unor scrisori, acte, documente de orice fel, desene tehnice și altele asemenea.

Art.86. - (1) Dreptul autorului unei opere fotografice de a exploata propria operă nu trebuie să prejudicieze drepturile autorului operei de artă reproduse în opera fotografică.

(2) Drepturile patrimoniale asupra operei fotografice, care a fost creată în executarea unui contract individual de muncă sau la comandă, se prezumă că aparțin, pentru o perioadă de 3 ani, celui care angajează sau persoanei care a făcut comanda, dacă prin contract nu s-a prevăzut altfel.

(3) Înstrăinarea negativului unei opere fotografice are ca efect transmiterea drepturilor patrimoniale ale titularului

dreptului de autor asupra acesteia, dacă prin contract nu s-a prevăzut altfel.

Art.87. - (1) Fotografia unei persoane, atunci când este executată la comandă, poate fi publicată, reprodusă de persoana fotografiată sau de succesorii săi, fără consimțământul autorului, dacă nu s-a convenit altfel.

(2) Dacă numele autorului figurează pe fotografia originală, el trebuie să fie menționat și pe reproduceri.

*
* *

Opera de artă plastică și de artă aplicată a făcut obiect de analiză în Comentariul cap.III, pct.6.

*
* *

CAPITOLUL XI.

**Protecția portretului, a destinatarului
corespondenței și a secretului sursei de informare.**

Art.88. - (1) Difuzarea unei opere care conține un portret necesită autorizarea persoanei reprezentate în acest portret. Autorul, proprietarul sau posesorul acesteia nu are dreptul să o reproducă sau să o comunice public fără consimțământul persoanei reprezentate sau al succesorilor acesteia, timp de 20 de ani după moartea sa.

(2) În lipsa unei convenții contrare, autorizarea nu este cerută dacă persoana reprezentată în portret este de profesie model sau a primit o remunerație pentru a poza.

(3) Autorizarea nu este necesară pentru difuzarea unei opere care conține portretul:

a) unei persoane general cunoscute, dacă portretul a fost executat cu ocazia activităților sale publice;

b) unei persoane a cărei reprezentare constituie numai un detaliu al unei opere ce prezintă o adunare, un peisaj sau o manifestare publică.

Art.89. - Difuzarea unei corespondențe adresate unei persoane necesită autorizarea destinatarului, iar după moartea acestuia, timp de 20 de ani, a succesorilor săi, dacă persoana destinatară nu și-a exprimat o altă dorință.

Art.90. - Persoana reprezentată într-un portret și persoana destinatară a unei corespondențe pot exercita dreptul prevăzut la art.10 lit.d) din prezenta lege, în ce privește difuzarea operei ce conține portretul sau corespondența, după caz.²¹⁰.

Art.91. - (1) Editorul sau producătorul, la cererea autorului, este obligat să păstreze secretul surselor de informații folosite în opere și să nu publice documentele referitoare la acestea.

(2) Dezvăluirea secretului este permisă cu consimțământul persoanei care l-a încredințat sau în baza unei hotărâri judecătorești, definitive și irevocabile.

Articolul 10 lit.a) prevede dreptul autorului unei opere de a o aduce la cunoștința publică în modul și la data când va decide acest lucru.

TITLUL II.

DREPTURILE CONEXE DREPTULUI DE AUTOR²¹¹.

CAPITOLUL I.

Dispoziții comune.

Art.92. - (1) Drepturile conexe dreptului de autor nu aduc atingere drepturilor autorilor. Nici o dispoziție a prezentului titlu nu trebuie interpretată în sensul unei limitări a exercițiului dreptului de autor.

(2) Drepturile patrimoniale recunoscute în prezentul capitol pot fi transmise, în tot sau în parte, potrivit dreptului comun. Aceste drepturi pot să facă obiectul unei cesiuni exclusive sau neexclusive.

Art.93. - În sensul prezentei legi, se consideră fixare, încorporarea de coduri, sunete, imagini ori de sunete și imagini sau de reprezentări numerice ale acestora, pe orice suport material, chiar electronic, care permite perceperea, reproducerea ori comunicarea lor într-un mod oarecare.

Art.94. - Sunt recunoscuți și protejați ca titulari de drepturi conexe dreptului de autor artiștii interpreți sau executanți, pentru propriile interpretări sau execuții, producătorii de înregistrări sonore, pentru propriile înregistrări, și organisme de radiodifuziune și televiziune, pentru propriile emisiuni.

²¹¹ Drepturile conexe au făcut obiectul unui comentariu în legătură cu obiectul dreptului de autor (cap.III). A se vedea pct.12 al comentariului.

CAPITOLUL II.

Drepturile artiștilor interpreți sau executanți.

Art.95. - În sensul prezentei legi, prin artiști interpreți sau executanți se înțelege: actorii, cântăreții, muzicienii, dansatorii și alte persoane care prezintă, cântă, dansează, recită, declamă, joacă, interpretează, regizează, dirijează ori execută în orice altă modalitate o operă literară sau artistică, un spectacol de orice fel, inclusiv folcloric, de varietăți, de circ ori de marionete.

Art.96. - Artistul interpret sau executant are următoarele drepturi morale:

a) dreptul de a pretinde recunoașterea paternității propriiei interpretări sau execuții;

b) dreptul de a pretinde ca numele sau pseudonimul său să fie indicat ori comunicat la fiecare spectacol și la fiecare utilizare a înregistrării acestuia;

c) dreptul de a pretinde respectarea calității prestației sale și de a se opune oricărei deformări, falsificări sau altei modificări substanțiale a interpretării ori execuției sale sau oricărei încălcări a drepturilor sale, care ar prejudicia grav onoarea ori reputația sa;

d) dreptul de a se opune oricărei utilizări a prestației sale, dacă prin această utilizare se aduc prejudicii grave persoanei sale.

Art.97. - (1) Drepturile prevăzute la art.96 nu pot face obiectul vreunei renunțări sau înstrăinări.

(2) După moartea artistului interpret sau executant, exercițiul drepturilor prevăzute la art.96 se transmite prin moștenire, potrivit legislației civile, pe durată nelimitată.

Art.98. - Artistul interpret sau executant are dreptul patrimonial exclusiv de a autoriza următoarele:

a) fixarea prestației sale;

b) reproducerea prestației fixate;

c) difuzarea prestației fixate prin vânzare, închiriere, împrumut sau prin orice alt mod de transmitere cu titlu oneros ori cu titlu gratuit;

d) prezentarea într-un loc public sau comunicarea publică a prestației fixate ori nefixate pe un suport;

e) adaptarea prestației fixate;

f) emiterea sau transmiterea prin radiodifuziune ori prin televiziune a prestației sale, fixate sau nefixate pe un suport, retransmiterea prin mijloace fără fir, prin fir, prin cablu, prin satelit sau prin orice alt procedeu similar.

Art.99. - (1) Artiștii interpreți sau executanți care participă în mod colectiv la aceeași prestație, cum ar fi membrii unui grup muzical, unui cor, unei orchestre, unui corp de balet sau unei trupe teatrale, trebuie să își desemneze dintre ei un reprezentant pentru acordarea autorizației prevăzute la art.98.

(2) Reprezentantul este desemnat în scris, cu acordul majorității membrilor grupului.

(3) Sunt exceptați de la prevederile alineatelor precedente regizorul, dirijorul și soliștii.

Art.100. - În cazul unei prestații efectuate de artistul interpret sau executant în cadrul unui contract individual de muncă, dreptul patrimonial prevăzut la art.98 poate fi transmis celui care angajează, cu condiția ca transmiterea dreptului să fie expres prevăzută în contractul individual de muncă.

Art.101. - (1) În lipsa unei convenții contrare, artistul interpret sau executant, care a participat la realizarea unei opere audiovizuale ori a unei înregistrări sonore, se prezumă că cedează producătorului acesteia dreptul exclusiv de exploatare a prestației sale prin fixare, reproducere, difuzare și comunicare publică. Pentru comunicarea publică, artistului interpret sau executant i se cuvin 50% din sumele încasate de producător.

(2) Dispozițiile art. 43²¹², 44 și 68 alin.(1) se aplică și artiștilor interpreți sau executanți.

Art.102. - Durata²¹³ drepturilor patrimoniale ale artiștilor interpreți sau executanți este de 50 de ani, începând cu data de 1 ianuarie a anului următor celui în care a avut loc prima fixare sau, în lipsă, prima comunicare către public.

CAPITOLUL III.

Drepturile producătorilor de înregistrări sonore.

Art.103. - (1) Se consideră înregistrare sonoră sau fonogramă, în sensul prezentei legi, orice fixare, exclusiv sonoră, a sunetelor provenite dintr-o interpretare ori execuție a unei opere sau a altor sunete ori a reprezentărilor numerice ale acestor sunete, oricare ar fi metoda și suportul utilizate pentru această fixare. Nu se consideră înregistrare sonoră o fixare audiovizuală sau partea sonoră a acesteia ori reprezentarea sa numerică.

(2) Producătorul de înregistrări sonore este persoana fizică sau juridică ce își asumă responsabilitatea organizării și finanțarea realizării primei fixări a sunetelor, fie că aceasta constituie sau nu o operă în sensul prezentei legi.

²¹² Articolul 43 privește remunerația cuvenită în cadrul unui contract de cesiune, precum și în cazul când remunerația nu a fost stabilită prin contract. Alin.3 al aceluiași articol prevede că în cazul unei diferențe evidente între remunerația autorului operei și beneficiile cesionarului drepturilor patrimoniale, autorul poate cere în justiție revizuirea contractului. În sfârșit, ultimul alineat interzice renunțarea anticipată la dreptul de a se adresa justiției pentru revizuirea remunerației. Articolul 44 se referă la operele realizate în cadrul unui contract individual de muncă, iar art.68 alin.1 privește dreptul de adaptare audiovizuală.

²¹³ Problema duratei dreptului de autor a făcut obiectul comentariului la cap.V.

Art.104. - În cazul reproducerii și difuzării înregistrărilor sonore, producătorul este în drept să înscrie pe suporturile acestora, inclusiv pe coperte, cutii și alte suporturi materiale de ambalare, pe lângă mențiunile privind autorul și artistul interpret sau executant, titlurile operelor și data fabricării, numele și denumirea producătorului.

Art.105. - (1) Producătorul de înregistrări sonore are dreptul patrimonial exclusiv de a autoriza următoarele:

a) reproducerea propriilor înregistrări sonore;

b) difuzarea propriilor înregistrări sonore, prin vânzare, închiriere, împrumut sau orice alt mod de transmitere cu titlu oneros sau cu titlu gratuit;

c) emiterea sau transmiterea prin radiodifuziune sau televiziune a propriilor înregistrări sonore, retransmiterea prin mijloace fără fir, prin fir, prin cablu, prin satelit sau prin orice alt procedeu similar, precum și prin orice alt mijloc de comunicare către public;

d) prezentarea într-un loc public a propriilor înregistrări sonore;

e) adaptarea propriilor înregistrări sonore;

f) importul pe teritoriul României al copiilor legal realizate ale propriilor înregistrări sonore.

(2) De asemenea, producătorul de înregistrări sonore are dreptul patrimonial exclusiv de a împiedica importul de copii ale propriilor înregistrări sonore realizate fără autorizarea sa.

(3) Drepturile prevăzute la alin. (1) și (2) se transmit prin cesiune exclusivă sau neexclusivă, în condițiile prevăzute pentru dreptul de autor la art.42 și 43.

(4) Dispozițiile alin. (1) lit. f) nu se aplică atunci când importul este făcut de o persoană fizică, fără scopuri comerciale.

Art.106. - (1) Durata drepturilor patrimoniale ale producătorilor de înregistrări sonore este de 50 de ani, începând

cu data de 1 ianuarie a anului următor celui în care a avut loc prima fixare.

(2) În cazul în care înregistrarea sonoră este adusă la cunoștință publică în această perioadă, durata drepturilor patrimoniale expiră după trecerea a 50 de ani de la data aducerii la cunoștință publică.

CAPITOLUL IV.

Dispoziții comune autorilor, artiștilor interpreți sau executanți și producătorilor de înregistrări sonore și audiovizuale.

Art.107. - (1) Autorii operelor înregistrate sonor sau audiovizual, pe orice fel de suporturi, au dreptul, împreună cu editorii și producătorii operelor respective și cu artiștii interpreți sau executanți ale căror execuții sunt fixate pe aceste suporturi, la o remunerație compensatorie pentru copia privată efectuată în condițiile art.34 alin.(2) din prezenta lege.²¹⁴

(2) Remunerația prevăzută la alin. (1) va fi plătită de fabricanții sau importatorii de suporturi utilizabile pentru reproducerea operelor și de către fabricanții sau importatorii de aparate ce permit reproducerea acestora. Remunerația se va plăti în momentul punerii în circulație pe teritoriul național a acestor suporturi și aparate și va reprezenta 5 % din prețul de vânzare al suporturilor și aparatelor fabricate în țară, respectiv 5 % din valoarea înscrisă în documentele organelor vamale pentru suporturile și aparatele importate.

(3) Remunerația prevăzută la alin.(1) se repartizează prin intermediul organismelor de gestiune colectivă a drepturilor de

²¹⁴ Articolul 34 alin.2 consacră dreptul la o remunerație pentru suporturile pe care se pot realiza înregistrări sonore sau audiovizuale, precum și pentru aparatele ce permit reproducerea acestora.

autor, între autori, artiști interpreți sau executanți, editori și producători, după cum urmează :

a) în cazul operelor înregistrate sonor pe suporturi, 40 % din remunerație revine, în părți negociabile, autorilor și editorilor operelor înregistrate, iar restul de 60 % revine, în părți egale, artiștilor interpreți sau executanți, pe de o parte, și producătorilor de înregistrări sonore, pe de altă parte;

b) în cazul operelor înregistrate audiovizual pe suporturi, remunerația se împarte în mod egal între autori, artiști interpreți sau executanți și producători.

(4) Colectarea sumelor datorate în temeiul alin.(1) se va face de către un singur organism de gestiune colectivă pentru un domeniu, desemnat de Oficiul Român pentru Drepturile de Autor. Procedura repartizării acestor sume între beneficiari se va stabili printr-un protocol negociat între aceștia.

(5) Organismele de gestiune colectivă care colectează sumele datorate în temeiul alin.(1) au dreptul să solicite de la fabricanți și importatori informații privind situația vânzărilor și, respectiv, a importurilor de suporturi și aparate și să controleze exactitatea acestora.

(6) Dreptul prevăzut la alin.(1) nu poate face obiectul unei renunțări din partea autorilor și a artiștilor interpreți sau executanți.

Art.108. - Remunerația prevăzută la art.107 nu se plătește în cazul în care suporturile audio sau video neînregistrate, fabricate în țară sau importate, se comercializează en gros către producătorii de înregistrări sonore și audiovizuale sau către organismele de radiodifuziune și televiziune, pentru propriile emisiuni.

Art.109. - (1) Autorii și editorii de opere fixate pe un suport grafic sau analog au dreptul la o remunerație

compensatorie pentru copia privată efectuată în condițiile art. 34 din prezenta lege.²¹⁵

(2) Remunerația prevăzută la alin.(1) va fi plătită de fabricanții sau importatorii de aparate ce permit reproducerea operelor fixate pe suport grafic sau analog. Remunerația se va plăti în momentul punerii în circulație pe teritoriul național a acestor aparate și va reprezenta 5 % din prețul de vânzare al aparatelor fabricate în țară, respectiv 5 % din valoarea înscrisă în documentele vamale pentru aparatele importate.

(3) Remunerația prevăzută la alin.(1) se repartizează prin intermediul organismelor de gestiune colectivă a dreptului de autor, în mod egal, între autor și editor.

(4) Colectarea sumelor datorate în temeiul alin.(1) se face de către un singur organism de gestiune colectivă pentru fiecare domeniu, desemnat de Oficiul Român pentru Drepturile de Autor. Procedura repartizării acestor sume între beneficiari se va stabili printr-un protocol negociat între aceștia.

Art.110. - Dispozițiile art.107 și 109 nu se aplică importului de suporturi și aparate destinate reproducerii, efectuat de o persoană, fără scop comercial.

Art.111. - Difuzarea exemplarelor unei prestații artistice sau ale unei înregistrări sonore, ulterioară primei lor difuzări, nu mai necesită autorizarea titularului drepturilor conexe decât pentru închiriere și pentru import.

Art.112. - Dispozițiile art. 33, 34 și 38²¹⁶ se aplică, prin analogie, artiștilor interpreți sau executanți și producătorilor de înregistrări sonore.

²¹⁵ Este vorba de copia pentru uz personal sau al unei singure familii, cu condiția ca opera să fi fost anterior adusă la cunoștința publică, iar copia să nu contravină exploatării ei normale sau să prejudicieze pe autor sau pe titularul dreptului de exploatare.

²¹⁶ Articolul 33 se referă la limitele exercitării dreptului de autor, art.34 la faptele care nu constituie o încălcare a dreptului de autor (licențe legale)

CAPITOLUL V.

Organismele de radiodifuziune și de televiziune.

Secțiunea I.

Drepturile organismelor de radiodifuziune și de televiziune.

Art.113. - (1) Organismele de radiodifuziune și de televiziune au dreptul patrimonial exclusiv de a autoriza, cu obligația pentru cel autorizat de a menționa numele organismelor, următoarele :

a) fixarea propriilor programe de radio sau de televiziune;

b) reproducerea propriilor programe de radio sau de televiziune fixate pe orice fel de suport;

c) difuzarea propriilor programe de radio sau de televiziune fixate pe orice fel de suport, prin vânzare, închiriere, împrumut sau prin orice alt mod de transmitere cu titlu oneros sau cu titlu gratuit;

d) retransmiterea propriilor programe de radio sau de televiziune prin mijloace fără fir, prin fir, prin cablu, prin satelit sau prin orice alt procedeu similar, precum și prin orice alt mod de comunicare către public;

e) comunicarea într-un loc accesibil publicului, cu plata intrării, a propriilor programe de radio sau de televiziune;

f) adaptarea propriilor programe de radio sau de televiziune fixate pe orice tip de suport;

iar art.38 la cazurile în care este permisă transformarea unei opere, fără consimțământul autorului și fără plata vreunei remunerații.

g) importul pe teritoriul României al copiilor legal realizate de pe propriile programe de radio sau televiziune, fixate pe orice tip de suport.

(2) De asemenea, organismele de radio și de televiziune au dreptul patrimonial exclusiv de a împiedica importul de copii realizate, fără autorizarea lor, de pe propriile programe de radio sau de televiziune, fixate pe orice tip de suport.

(3) Drepturile prevăzute la alin.(1) și (2) se transmit prin cesiune exclusivă sau neexclusivă, în condițiile prevăzute pentru dreptul de autor la art.41 și 43.²¹⁷

(4) Dispozițiile alin.(1), lit. f) nu se aplică atunci când importul este făcut de o persoană fizică, fără scopuri comerciale.

Art.114. - Durata drepturilor prevăzute în prezentul capitol este de 50 de ani, începând cu data de 1 ianuarie a anului următor celui în care a avut loc prima emiteră sau transmitere a programului organismului de radiodifuziune și de televiziune.²¹⁸

Art.115. - Difuzarea unui program de radio ori de televiziune fixat pe orice fel de suport, ulterioară primelor difuzări, nu mai necesită autorizarea titularului drepturilor conexe decât pentru închiriere.

Art.116. - Dispozițiile cuprinse în art.33, 34 și 38²¹⁹ se aplică prin analogie și organismelor de radiodifuziune și de televiziune.

²¹⁷ Transmisiunea drepturilor face obiectul comentariului la cap. VII.

²¹⁸ Durata drepturilor de autor și a drepturilor conexe formează obiectul comentariului la cap. V. Vezi *Supra*.

²¹⁹ Vezi *Supra*, nota 3 la art. 112.

Secțiunea a II-a.

Comunicarea publică prin satelit.

Art.117. - (1) Organismele de radiodifuziune și de televiziune, care au ca obiect de activitate comunicarea publică a unor programe prin satelit, trebuie să își desfășoare activitatea cu respectarea dreptului de autor și a drepturilor conexe protejate prin prezenta lege.

(2) În sensul prezentei legi, prin *comunicare publică prin satelit* se înțelege introducerea, sub controlul și responsabilitatea unui organism de radiodifuziune sau de televiziune situat pe teritoriul României, a semnalelor purtătoare de programe destinate captării de către public, într-un lanț neîntrerupt de comunicare ce conduce la satelit și revine la pământ.

Art.118. - (1) În cazul în care semnalele purtătoare de programe sunt difuzate sub o formă codificată, introducerea lor în lanțul de comunicare este considerată comunicare publică, dacă dispozitivul de decodificare a emisiunii este pus la dispoziția publicului prin organismul respectiv sau cu consimțământul său.

(2) Responsabilitatea comunicării publice, în cazul în care semnalele purtătoare sunt transmise de un organism situat în afara teritoriului României, este asigurată astfel:

a) dacă semnalele sunt transmise satelitului prin intermediul unei stații de legătură ascensională situate pe teritoriul României, responsabilitatea revine persoanei care exploatează stația;

b) dacă nu se apelează la o stație de legătură ascensională, dar comunicarea către public a fost autorizată de către un organism cu sediul în România, responsabilitatea revine organismului care a autorizat-o.

Art.119. - (1) Titularii dreptului de autor sau ai drepturilor conexe pot cesiona drepturile lor pentru comunicarea

publică prin satelit numai printr-un contract încheiat individual sau prin intermediul unui organism de gestiune colectivă.

(2) Contractul-cadru încheiat între un organism de gestiune colectivă și un organism de radiodifuziune sau de televiziune, pentru transmiterea unei categorii de opere aparținând unui anumit domeniu, își produce efectele și față de titularii de drepturi care nu sunt reprezentați de organismele de gestiune colectivă, dacă această comunicare către public prin satelit are loc simultan cu difuzarea terestră efectuată de către aceleași organism difuzor. Titularul de drepturi nereprezentat are posibilitatea în orice moment să înlăture producerea efectelor contractului-cadru printr-un contract individual.

(3) Prevederile alin.(2) nu se aplică operelor audiovizuale.

Secțiunea a III-a.

Retransmiterea prin cablu.

Art.120. - În sensul prezentei legi, *prin comunicare publică realizată pe calea retransmiterii prin cablu* se înțelege retransmiterea simultană, neschimbată și integrală, prin cablu sau printr-un sistem de difuzare prin unde ultracurte, pentru recepționarea de către public a unei transmisii inițiale de emisiuni de radio sau televiziune difuzate publicului, cu sau fără fir.

Art.121. - (1) Titularii dreptului de autor sau de drepturi conexe își pot exercita drepturile lor pentru autorizarea sau interzicerea retransmiterii prin cablu pe baza contractelor încheiate prin intermediul unui organism de gestiune colectivă.

(2) Dacă unii titulari de drepturi nu au încredințat gestiunea drepturilor lor unui organism de gestiune colectivă, organismul care gestionează drepturile din aceeași categorie este considerat de drept a fi și gestionarul drepturilor lor. Dacă există în același domeniu mai multe organisme de gestiune colectivă, titularul de drepturi poate opta între acestea. Revendicarea

drepturilor de către acești titulari se poate face în termen de 3 ani de la data retransmiterii prin cablu.

(3) Exercițarea dreptului de retransmitere prin cablu de către un organism de radiodifuziune și de televiziune pentru propriile programe se face prin contracte încheiate cu distribuitorii prin cablu.

(4) Este permisă retransmiterea prin cablu, fără consimțământul titularilor de drepturi și fără plata vreunei remunerații, numai în cazul programelor proprii ale organismelor publice de radiodifuziune și de televiziune cu acoperire națională, precum și acelorale organismelor de radiodifuziune și de televiziune ale căror programe sunt retransmise prin cablu în mod obligatoriu, potrivit reglementărilor în vigoare.

Art.122. - Dacă încheierea unui contract pentru retransmiterea prin cablu nu poate fi convenită de către părți, acestea pot face apel la arbitrii desemnați conform prevederilor Codului de procedură civilă.

TITLUL III.

GESTIUNEA ȘI APĂRAREA DREPTULUI DE AUTOR ȘI A DREPTURILOR CONEXE

CAPITOLUL I.

Gestiunea drepturilor patrimoniale de autor și a drepturilor conexe.

Secțiunea I. Dispoziții generale.

Art.123. - (1) Titularii dreptului de autor și ai drepturilor conexe își pot exercita drepturile recunoscute prin prezenta lege în mod personal sau, la cererea lor, prin organisme de gestiune colectivă²²⁰.

(2) Dreptul de autor și drepturile conexe care, prin natura lor, corespund unui mod de exploatare a operelor sau a prestațiilor ce face imposibilă autorizarea individuală, sunt în mod deosebit susceptibile de a fi gestionate în colectiv. Fac parte din această categorie în special drepturile prevăzute la art.13 lit.g), h), j), k) și l), art.17, 18, 102, 107 și 109 din prezenta lege²²¹.

²²⁰ Vezi cu privire la organisme de gestiune colectivă, *Supra*, titlul III, cap.I, secțiunea II.

²²¹ -Art.13 lit.g se referă la emisiunile care servesc la propagarea fără fir a sunetelor, semnelor și imaginilor, inclusiv prin sateliți.

-Art.13 lit.h se referă la transmiterea unei opere către public prin fir, prin cablu, prin fibră optică sau orice alt mijloc.

-Art.13 lit.j se referă la retransmiterea nealterată, simultană și integrală a unei opere către un organism de emisie diferit de cel de origine.

-Art.13 lit.k se referă la difuzarea secundară iar

-Art.13 lit.l la prezentarea într-un loc public.

Secțiunea a II - a.

Organismele de gestiune colectivă a dreptului de autor și a drepturilor conexe.

Art.124. - Organismele de gestiune colectivă a dreptului de autor și a drepturilor conexe, denumite în cuprinsul legii *organisme de gestiune colectivă*, sunt, în sensul prezentei legi, persoane juridice constituite prin liberă asociere, care au ca obiect de activitate, în principal, colectarea și repartizarea drepturilor a căror gestiune le este încredințată de către titulari.

Art.125. - (1) Organismele de gestiune colectivă prevăzute în prezentul capitol sunt supuse reglementărilor privind asociațiile fără scop lucrativ și pot dobândi personalitate juridică, în condițiile legii, cu avizul Oficiului Român pentru Drepturile de Autor.

(2) Aceste organisme sunt create direct de titularii drepturilor de autor sau de drepturi conexe: autori, artiști interpreți sau executanți, producători, organisme de radio și de televiziune, precum și alți titulari ai drepturilor de autor sau ai drepturilor conexe, persoane fizice și juridice. Ele acționează în limitele mandatului încredințat și pe baza statutului adoptat după procedura prevăzută de lege.

Vezi pentru toate acestea Comentariul la art.13.

-Art.17 se referă la dreptul exclusiv al autorului de a autoriza închirierea originalului sau copiile operelor sale.

-Art.18 se referă la împrumutul public.

-Art.102 se referă la durata drepturilor artiștilor interpreți și executanți.

-Art.107 se referă la dreptul la remunerație al autorilor operelor înregistrate sonor, precum și cel audiovizual, pe orice suporturi precum și al editorilor și producătorilor acestor opere la o remunerație.

-Art.109 se referă la dreptul autorilor și editorilor de opere fixate pe un suport grafic sau analog, la o remunerație.

Vezi Comentariul la aceste texte, *Supra*, cap.IV, nr.12.

(3) Organismele de gestiune colectivă pot fi create în mod separat pentru gestionarea de categorii distincte de drepturi, corespunzând unor domenii diferite de creație, precum și pentru gestionarea de drepturi aparținând unor categorii distincte de titulari.

Art.126. - (1) Avizul prevăzut la art.125 alin.(1) se acordă organismelor de gestiune colectivă cu sediul în România care:

a) urmează să se constituie sau funcționează potrivit reglementărilor legale la data intrării în vigoare a prezentei legi;

b) fac dovada existenței unui repertoriu de opere ale membrilor și a mijloacelor umane și materiale necesare exploatarea acestuia;

c) au adoptat un statut care îndeplinește condițiile prevăzute de prezenta lege;

d) au capacitatea juridică și economică de gestionare a drepturilor pe întreg teritoriul țării;

e) sunt accesibile potrivit dispozițiilor exprese din statutul propriu oricăror titulari ai dreptului de autor sau de drepturi conexe din domeniul pentru care se înființează.

(2) Decizia Oficiului Român pentru Drepturile de Autor privind acordarea avizului unui organism de gestiune colectivă pentru a-și exercita drepturile se publică în Monitorul Oficial al României, pe cheltuiala organismului de gestiune colectivă.

Art.127. - Statutul organismului de gestiune colectivă trebuie să cuprindă dispoziții cu privire la:

a) denumirea, domeniul și obiectul activității, cu indicarea drepturilor pe care le administrează pe baza repertoriului de opere, constituit în acest scop;

b) condițiile în care se realizează gestionarea drepturilor pentru titularii acestora, pe baza principiului egalității de tratament;

c) drepturile și obligațiile membrilor în raporturile cu organismul de gestiune colectivă;

d) organele de administrare și de reprezentare, atribuțiile și funcționarea acestora;

e) patrimoniul inițial și resursele economice prevăzute;

f) regulile aplicabile repartizării drepturilor încasate;

g) modalitățile de stabilire a comisionului datorat de titularii de drepturi organismului de gestiune colectivă, în vederea acoperirii cheltuielilor necesare funcționării;

h) modalitățile de verificare a gestiunii economice și financiare de către membri;

i) orice alte dispoziții obligatorii potrivit legislației în vigoare.

Art.128. - În cazul în care într-un domeniu de creație există mai mult de un organism de gestiune colectivă, organismul competent, în termenii prezentei legi, este cel la care s-a asociat titularul de drepturi. În cazul în care acesta nu este asociat la nici un organism, competența revine organismului din domeniu, desemnat de titularul de drepturi. Revendicarea drepturilor de către acești titulari se poate face în termen de 3 ani de la exploatarea drepturilor.

Art.129. - (1) Mandatul de gestiune colectivă a drepturilor patrimoniale, de autor și conexe, este dat fie direct de către titularii unui drept de autor sau de drepturi conexe prin contracte scrise, fie prin contracte corespunzătoare încheiate cu organisme străine care gestionează drepturi similare.

(2) Dispozițiile din titlul I (capitolul VII, secțiunea I)²²² nu se aplică contractelor de mandat prevăzute în alin.(1).

(3) Orice titular al dreptului de autor sau al drepturilor conexe poate încredința prin contract exercițiul drepturilor sale

²²² Vezi *Supra*, secțiunea drepturilor patrimoniale de autor (dispoziții comune).

unui organism de gestiune colectivă, acesta din urmă fiind ținut să accepte exercitarea acestor drepturi pe o bază colectivă, dacă gestiunea categoriei de drepturi în cauză intră în activitatea sa statutară.

(4) Organismele de gestiune colectivă nu pot fi abilitate să asigure exploatarea operelor și a drepturilor conexe pentru care au primit un mandat de gestiune colectivă.

Secțiunea a III-a.

Funcționarea organismelor de gestiune colectivă.

Art.130. - (1) Organismele de gestiune colectivă au următoarele obligații:

a) să acorde utilizatorilor, prin contract, în schimbul unei remunerații, autorizații neexclusive de utilizare a operelor sau prestațiilor titularilor drepturilor, sub formă de licență neexclusivă;

b) să elibereze tabele pentru domeniul lor de activitate, cuprinzând drepturile patrimoniale cuvenite, precum și metodologiile ce trebuie negociate cu utilizatorii în vederea plății acestor drepturi, în cazul acelor opere al căror mod de exploatare face imposibilă autorizarea individuală de către titularii de drepturi;

c) să încheie, în numele titularilor de drepturi sau pe baza mandatului acordat de organisme similare din străinătate, contracte generale cu organizatorii de spectacole, organismele de radiodifuziune, televiziune și retransmitere prin cablu, având ca obiect autorizarea de reprezentare și de difuzare a operelor sau a prestațiilor actuale și viitoare înscrise în repertoriul lor;

d) să reprezinte interesele membrilor lor, în ce privește exploatarea operelor acestora, în afara teritoriului României, prin încheierea de contracte bilaterale cu organisme similare din

străinătate, precum și prin afilierea la organisme internaționale neguvernamentale din domeniu;

e) să încaseze sumele datorate de utilizatori și să le repartizeze între titularii de drepturi, potrivit prevederilor din statut;

f) să informeze, la cerere, pe titularii drepturilor de autor sau ai drepturilor conexe despre modul de utilizare a drepturilor lor și să le comunice raportul financiar anual și raportul de verificare financiar-contabilă;

g) să acorde asistență de specialitate titularilor de drepturi și să îi reprezinte în cadrul procedurilor legale ce privesc obiectul lor de activitate;

h) să îndeplinească orice altă activitate conform mandatului primit de la titularii dreptului de autor sau ai drepturilor conexe, în limitele obiectului lor de activitate;

i) să ceară utilizatorilor comunicarea de informații și înmânarea de documente indispensabile pentru determinarea cuantumului remunerațiilor și al taxelor pe care le colectează.

(2) Elaborarea tabelelor și a metodologiilor prevăzute la alin.(1) lit.b), se face pe baza negocierii lor cu reprezentanții asociațiilor patronale de utilizatori.

Art.131. - (1) Tabelele și metodologiile prevăzute la art.130 alin.(1) lit.b) se negociază în cadrul unei comisii constituite din:

a) câte un reprezentant al principalelor organisme de gestiune colectivă, care funcționează într-un domeniu;

b) câte un reprezentant al principalelor asociații patronale ale utilizatorilor dintr-un domeniu.

(2) Organismele de gestiune colectivă, precum și asociațiile patronale ale utilizatorilor, reprezentate în comisie, pentru fiecare domeniu, se desemnează de către Oficiul Român pentru Drepturile de Autor.

(3) Tabelele și metodologiile negociate se prezintă pentru avizare Oficiului Român pentru Drepturile de Autor care, în termen de 30 de zile, le înaintează spre aprobare Guvernului.

(4) În situația în care, în urma negocierilor, comisia nu a putut stabili, în termen de 90 de zile de la data constituirii ei, tabelele și metodologiile, acestea se prezintă pentru mediere Oficiului Român pentru Drepturile de Autor. În vederea medierii, Oficiul Român pentru Drepturile de Autor convoacă părțile care au negociat, analizează punctele de vedere ale acestora și decide forma definitivă a tabelelor și a metodologiilor, pe care le înaintează Guvernului spre aprobare, în termen de 30 de zile de la data primirii²²³.

(5) Tabelele și metodologiile aprobate prin hotărâre a Guvernului sunt obligatorii și pentru utilizatorii care nu au participat la negocieri.

(6) Oficiul Român pentru Drepturile de Autor poate fi sesizat cu o nouă cerere de avizare a tabelelor și a metodologiilor, în vederea modificării lor, de către oricare dintre părțile care le-au negociat, dar nu mai devreme de 3 ani de la aprobarea lor, în ceea ce privește remunerațiile stabilite procentual.

(7) Remunerațiile stabilite în sumă fixă se pot modifica periodic de către organismele de gestiune colectivă, o dată cu indexarea veniturilor, stabilită la nivel național. Acestea devin efective începând cu luna următoare comunicării lor către utilizatori.

Art.132. - Gestiunea colectivă a drepturilor de autor și a drepturilor conexe se poate face numai pentru operele și prestațiile aduse anterior la cunoștință publică²²⁴.

Art.133. - (1) Organismele de gestiune colectivă, în cadrul negocierilor purtate conform art.130 alin.(1) lit.b), în

²²³ Este evidentă o stângăcie de redactare. Termenul de 30 de zile se referă la înaintarea spre aprobare și nu, cum reiese din modul de redactare, la aprobarea Guvernului.

²²⁴ Eroare redacțională. Corect este "cunoștința publică".

numele membrilor ale căror drepturi le gestionează nu pot pretinde utilizatorilor mai mult de 10% în total pentru drepturile de autor și, respectiv, 3% pentru drepturile conexe, din încasările brute, iar în lipsa acestora, din cheltuielile ocazionate de utilizare.

(2) Colectarea sumelor datorate de utilizatori se va face de către un singur organism de gestiune colectivă, pentru un domeniu, desemnat de Oficiul Român pentru Drepturile de Autor, pe criteriul reprezentativității. Repartizarea acestor sume între organismele de gestiune colectivă beneficiare se va face pe baza unui protocol negociat între acestea.

Art.134. - (1) Exerțarea gestiunii colective încredințate prin contractul de mandat nu poate restrânge în nici un fel drepturile patrimoniale ale titularilor.

(2) Gestiunea colectivă se exercită potrivit următoarelor reguli:

a) deciziile privind metodele și regulile de colectare a remunerației și a altor sume de la utilizatori și cele de repartizare a acestora între titularii de drepturi, cât și cele privind alte aspecte mai importante ale gestiunii colective trebuie să fie luate de membri, potrivit statutului;

b) titularii ale căror drepturi sunt gestionate de un organism de gestiune colectivă trebuie să primească periodic informații exacte, complete și detaliate despre toate activitățile organismului de gestiune colectivă;

c) în lipsa unei autorizații exprese din partea titularilor ale căror drepturi le gestionează, nici o remunerație percepută de un organism de gestiune colectivă nu poate fi utilizată în alte scopuri, cum ar fi cele culturale, sociale ori pentru a finanța activități de promovare²²⁵, altele decât acelea de a acoperi costurile reale ale gestiunii de drepturi în cauză și de a repartiza acestora sumele care au rămas după deducerea acestor costuri;

²²⁵ Imperfecțiune redacțională. Despre ce fel de activități de promovare este vorba? Acoperirea cheltuielilor de gestiune este o activitate de "promovare"? Așa s-ar părea, dat fiind modul de redactare.

d) sumele colectate de un organism de gestiune colectivă, după deducerea costurilor reale ale gestiunii colective, se impozitează potrivit prevederilor legale în materie. După alte deduceri autorizate de titularii de drepturi, în concordanță cu dispozițiile lit.c) sumele respective se repartizează între titulari proporțional cu utilizarea reală a operelor lor.

Art.135. - (1) Organismele de gestiune colectivă sunt obligate să furnizeze Oficiului Român pentru Drepturile de Autor informații legate de exercitarea propriilor atribuții și să pună la dispoziția acestuia, în primul trimestru al fiecărui an, darea de seamă anuală, aprobată de adunarea generală statutară, și raportul comisiei de verificare a gestiunii economice și financiare.

(2) În cazul în care organismul de gestiune colectivă nu mai îndeplinește condițiile prevăzute la art.124 sau încalcă, în mod manifest și repetat, obligațiile prevăzute la art.130 și la alin.(1) al prezentului articol, Oficiul Român pentru Drepturile de Autor poate acorda organismului de gestiune colectivă un termen pentru intrarea în legalitate. Ca urmare a nerespectării acestor obligații, Oficiul Român pentru Drepturile de Autor poate solicita instanței de judecată desființarea organismului de gestiune colectivă respectiv.

Art.136. - Existența organismelor de gestiune colectivă nu împiedică pe titularii dreptului de autor și ai drepturilor conexe să se adreseze unor intermediari, persoane fizice sau persoane juridice specializate, pentru a fi reprezentați în negocierile cu titlu individual privind drepturile recunoscute prin prezenta lege.

COMENTARIU

1. *Apărarea drepturilor personale nepatrimoniale ale autorului.*
2. *Acțiunile în responsabilitate civilă delictuală.*
3. *Alte acțiuni civile.*
4. *Acțiunea penală.*
5. *Acțiunea în concurență nelegală.*
6. *Aspecte caracteristice ale jurisprudenței.*
7. *Competența în litigiile cu elemente de extraneitate.*

1. Apărarea drepturilor personale nepatrimoniale ale autorului.

Drepturile personale nepatrimoniale ale autorului sunt apărute împotriva oricărei atingeri prin mijloacele prevăzute de Decretul nr.31 din 30 ianuarie 1954 (art.54-56) cu privire la persoanele fizice și juridice.

Potrivit art.54, cel care a suferit o atingere într-un drept personal nepatrimonial poate cere tribunalului încetarea faptului care aduce atingere drepturilor sale și obligarea celui vinovat la săvârșirea actelor necesare restabilirii aceluia drept.

Art.55 reglementează dreptul tribunalului de a aplica mijloace de constrângere pentru a asigura executarea reparației prevăzute de art.54, iar art.56 prevede că drepturile nepatrimoniale sunt apărute chiar după moartea titularului, în măsura stabilită de lege.

Încălcările care deschid calea acțiunii civile prevăzute de art.54 din Decretul 31 din 1954 pot avea ca obiect:

- dreptul de divulgare, prin aducerea la cunoștința publicului a unei opere, înainte ca autorul să fi decis acest lucru;
- dreptul la paternitatea operei, prin uzurparea calității de autor, prin omiterea sau indicarea greșită a numelui autorului în

cazurile de folosire a operei în temeiul licențelor legale prevăzute de legea dreptului de autor:

- dreptul la inviolabilitatea operei prin modificarea sau denaturarea acesteia;

- dreptul de retractare.

Așa cum rezultă din dispozițiile citate mai sus, obiectul acțiunii, în aceste cazuri, este dublu. Autorul lezat în drepturile sale personale nepatrimoniale poate cere instanței *încetarea săvârșirii* faptelor care aduc atingere dreptului său și, de asemenea, obligarea celui vinovat la săvârșirea unor acte care să permită restabilirea *dreptului încălcat*. Acestea vor consta, de obicei, în:

- publicarea hotărârii pronunțate de instanță;

- retragerea exemplarelor operei din tipografie sau librărie, ori o altă măsură corespunzătoare naturii operei;

- revenirea la textul autentic, subliniată prin aducerea măsurii la cunoștința publicului prin presă;

- înserierea sau rectificarea numelui autorului în cazul utilizărilor fără respectarea dreptului la nume al acestuia.

Pentru a asigura îndeplinirea faptelor care să permită restabilirea drepturilor încălcate ale autorului, instanța judecătorească poate obliga pe cel ce trebuie să le săvârșească, așa cum prevede legea, la plata unei amenzi pentru fiecare zi de întârziere, începând de la expirarea termenului fixat de instanță în acest scop.

După moartea autorului, moștenitorii acestuia vor putea exercita acțiunea în numele lor propriu, întrucât orice atingere adusă drepturilor morale ale autorului se răsfrânge, în mod firesc, și asupra moștenitorilor, care sunt astfel direct lezați în drepturile lor personale nepatrimoniale.

În Franța problema exercitării dreptului moral în cazul operelor aparținând domeniului public a dat naștere la o bogată jurisprudență. Cu cât mai mult cu cât instanțele au refuzat, în două cazuri care au făcut vâlvă, să recunoască societății scriitorilor (*Société des gens de lettres*) dreptul de a sta în justiție pentru a apăra dreptul moral al lui Pierre Choderios de Laclos (în cazul filmului *Les liaisons dangereuses*) sau al lui Victor Hugo (în cazul adaptării și deformării romanului *Les Misérables*).

Într-adevăr, problema care se pune în asemenea cazuri este adesea de cea mai mare importanță, întrucât privește conservarea autenticității patrimoniului cultural. Nu este deci de mirare că ea este în atenția organizațiilor internaționale și, în primul rând, a U.N.E.S.C.O.

2. Acțiunile în responsabilitate civilă delictuală.

Adesea încălcarea drepturilor personale nepatrimoniale este, pentru autor, cauzatoare nu numai de prejudicii morale, dar și materiale. În toate aceste cazuri, autorul va avea deschisă calea acțiunii în *responsabilitate civilă delictuală*, întemeiată pe dispozițiile art.998 C.civ.

Exemplul cel mai frecvent îl constituie *contrafacerea* sau *plagiatul*, care în anumite cazuri constituie un *delict*.

Contrafacerea este o atingere adusă dreptului exclusiv de reproducere al autorului fie prin reproducerea integrală sau parțială (încorporare) a unei opere preexistente, fără consimțământul autorului, fie prin adaptarea ei ilicită.

În raporturile născute din contractele de valorificare a drepturilor sale, autorul are la dispoziție, în caz de nerespectare, de către contractant, a obligațiilor asumate sau pe care legea le pune în sarcina sa, calea acțiunii civile în *responsabilitate contractuală*.

3. Alte acțiuni civile.

În afară de acțiunea civilă în daune, bazată pe responsabilitatea delictuală, la care autorul recurge cel mai adesea în caz de încălcare a drepturilor sale, trebuie să amintim că, cel puțin teoretic, autorul are deschisă și *calea acțiunii în îmbogățire fără justă cauză* și a celei pentru *plata nedatorată*. Exemplele sunt mai rare, pentru că domeniul acțiunii în responsabilitate civilă este atât de larg încât recurgera la această acțiune este, în majoritatea cazurilor, suficientă pentru a asigura repararea daunelor cauzate prin încălcările aduse drepturilor autorului.

Competența în judecarea litigiilor privitoare la dreptul de autor revine instanțelor judecătorești.

4. Acțiunea penală.

În anumite cazuri, încălcarea dreptului de autor constituie o infracțiune sancționată pe calea acțiunii penale.

Încălările care deschid această cale îmbracă, în general, forma contrafacerii.

Contrafacerea este fie un act săvârșit de un terț care nu invocă nici un fel de raport juridic cu autorul, fie un act săvârșit în cadrul raporturilor contractuale cu autorul, prin depășirea limitelor autorizării de folosire date de autor.

Delictul de contrafacere implică intenția autorului contrafacerii, reaua sa credință fiind însă prezumată.

Contrafacerea în materie de drept de autor poate îmbrăca trei forme diferite:

- *reproducerea, reprezentarea, executarea sau difuzarea* sub orice formă, a *operei altuia* (contrafacere brutală sau servilă);

- *citarea ilicită* (reproducerea de fragmente dintr-o operă străină fără respectarea condițiilor prevăzute de lege);

- *deformarea sau modificarea* unei opere străine pentru realizarea unei opere derivate, fără consimțământul autorului.

Jurisprudența consideră că și în cazul reproducerii prin transpunere într-o altă artă, fără consimțământul autorului, ne aflăm în fața unei contrafaceri.

În doctrină se face uneori distincția între contrafacere și plagiat.

Se consideră, astfel, că există contrafacere ori de câte ori trăsăturile caracteristice ale unei opere se regăsește într-o operă anterioară aparținând altui autor. Aprecierea de către instanță a existenței contrafacerii se face după asemănări și nu după deosebiri.

Cât privește plagiatul, acesta reprezintă imitația frauduloasă a unei opere străine.

Este ușor de constatat că linia de demarcație între contrafacere și plagiat este adesea imprecisă.

Întrucât contrafacerea deschide, independent de calea acțiunii penale, și pe cea a acțiunii civile, se pune problema aplicării principiului *electa una via non datur recursus ad alteram*.

Efectul irevocabil al opțiunii încetează dacă faptul pentru care a fost sesizată instanța penală nu cade sub incidența legii penale. În acest caz, partea vătămată poate introduce o acțiune în daune în fața instanței civile.

În cazul în care instanța penală pronunță achitarea pentru lipsă de intenție, ea este obligată să se pronunțe asupra cererii de despăgubiri civile. De asemenea, instanța penală va judeca acțiunea civilă, chiar dacă acțiunea penală s-a stins.

Legea română din 1923 cuprindea o reglementare amplă a delictelor și contravențiilor în domeniul dreptului de autor.

Delictul de contrafacere era reglementat (cu enumerarea limitativă a cazurilor) separat pe categorii de opere: literare și științifice, dramatice și muzicale, precum și artistice.

În cazul operelor literare și științifice, de exemplu, constituiau contrafacere reproducerile de opere și traduceri efectuate fără consimțământul autorului, publicarea unui manuscris fără voința autorului, precum și, în anumite cazuri, reeditările contrare clauzelor contractuale sau punerea în circulație a unui număr mai mare de exemplare decât cel convenit.

Printre contravenții figurau: reproducerile, rezumatele și citatele în care nu se menționează numele autorului și titlul lucrării, reproducerile de articole din publicații periodice fără autorizarea autorului, iar în cazul în care erau nesemnate, fără indicarea ziarului sau a revistei din care au fost reproduse.

Atât pentru delict, cât și pentru contravenții, *pedeapsa prevăzută de lege era amenda*²²⁶.

²²⁶ Vezi, pentru analiza acestor dispoziții, G.Docan, *Contribuții la o enciclopedie a dreptului de autor*, în "Pandectele Române", VI, 1941, p.93 și urm.

5. Acțiunea în concurență neleală.

Deși, așa cum am arătat, încăleările drepturilor autorilor pot îmbrăca forme variate în funcție de natura prerogativei căreia i se aduce atingere, nu mai puțin practica ne arată că anumite probleme sunt inevitabil discutate independent de obiectul litigiului, fie pentru că vocația la protecție a operei trebuie dovedită, ca o premisă a legitimării active a autorului, fie pentru că această vocație este contestată de pârât în apărare.

Dezvoltarea noilor tehnici de multiplicare, înregistrare și difuzare a făcut ca, în nenumărate litigii, problema limitelor prerogativelor autorului să revină din ce în ce mai frecvent.

Vom mai adăuga la aceste exemple pe acela al atingerilor aduse drepturilor de autor în cazul *operei postume*, în care problemele vor fi multiple, de la condițiile și limitele exercitării dreptului moral *post mortem auctoris*, până la conflictul cu dreptul de proprietate sau drepturile personale nepatrimoniale ale unor terți.

Iată de ce nu am evocat soluțiile jurisprudențiale în funcție de natura acțiunii, ci de problemele de drept de autor puse în discuție, fără însă a omite să prevenim pe cititor că departajarea lor nu poate fi absolută, întrucât, în practică, aceste probleme sunt interferente.

Un reputat specialist, L. de Brouwer, raportor la Congresul de la Berlin din 1982 al Legii pentru combaterea concurenței neleale, analizează problemele pe care le ridică aplicarea regulilor privind concurența neleală, în cazul drepturilor intelectuale²²⁷.

Pornind de la funcțiile diferite ale regimului concurenței și cele ale protecției drepturilor intelectuale (asigurarea libertății de concurență în primul caz și a unui monopol teritorial de exploatare în cel de al doilea) autorul arată că exercițiul drepturilor intelectuale antrenează în mod necesar o restricție a concurenței în domeniul care le este propriu.

În secțiunea specială consacrată dreptului de autor este analizată legislația internă (belgiană) și cea comunitară cu privire la

²²⁷ *L'objet spécifique des droits de propriété intellectuelle et les règles de la concurrence*, în "Revue de droit intellectuel", 1983, nr.1-2, p.1 și urm.

dreptul de reproducere, de executare și reprezentare, precum și incidența dreptului moral al autorului.

6. Aspecte caracteristice ale jurisprudenței.

Ne vom mărgini aici să semnalăm creșterea semnificativă a litigiilor privind dreptul de autor asupra programelor pentru ordinatoare.

Astfel, în nr. 12/1993 al revistei "Revue de droit intellectuel", toate jurisprudențele comentate la rubrica privind dreptul de autor se referă la programele pentru ordinatoare.

O interesantă analiză cu caracter general formează, în același număr, obiectul studiului semnat de Alain Strowel și Jean-Paul Tridille²²⁸.

Un alt domeniu cu care sunt confruntate instanțele, din ce în ce mai frecvent, este acela al atingerilor aduse dreptului de autor în cazul operelor audiovizuale²²⁹.

Vom menționa câteva din jurisprudențele analizate.

Astfel, la 30 martie 1988 tribunalul corecțional din Paris s-a pronunțat pentru prima oară în problema protecției acordate de legea din 3 iulie 1985, producătorilor de fonograme în cadrul unei acțiuni penale, demonstrând astfel, după părerea comentatorilor, eficacitatea acestei acțiuni.

Decizia Curții de Apel din Paris, din 3 iunie 1988, pronunțată în litigiul dintre O.L.P. și canalul de televiziune "La cinq" constituie o aplicare a dreptului de răspuns în presă, așa cum este prevăzut de legea din 29 iulie 1982 (legea nr.82-652 din 29 iulie 1982), modificată prin legea din 30 septembrie 1986 (legea nr.86-1067 din 30 septembrie 1986).

Canalul de televiziune "La cinq" difuzase la 22 și 23 aprilie 1988 telefilmul "Răzbunarea" în care erau desemnați nominal unii

²²⁸ *Jurisprudence récente et questions d'actualité en matière de protection des logiciels*, p.325-348.

²²⁹ *Vezi*, Charles Debbach, *Les grands arrêts du droit de l'audiovisuel*, Sirey, 1991.

simpatizanți sau reprezentanți ai O.L.P. ca instigatori ai atentatului de la München din 5 octombrie 1972.

O decizie interesantă a Curții de Apel din Paris (secția I-a) din 15 iunie 1989, în litigiul dintre Antena 2-a și Televiziunea Franceză (T.V.I.), în apelul împotriva ordonanței pronunțate de Tribunalul de Comerț din Paris la 1 iunie 1989, încearcă o conciliere (în legătură cu retransmisiunile sportive), a protecției întreprinderii audiovizuale titulară a unor drepturi conexe și exigențele dreptului la informare.

7. Competența în litigiile cu elemente de extraneitate.

Prin legea cu privire la reglementarea raporturilor de drept internațional privat, din 1 octombrie 1992, se prevede în art.60 că "nașterea și stingerea dreptului de autor asupra unei opere de creație intelectuală sunt supuse legii statului unde aceasta a fost pentru întâia oară adusă la cunoștința publicului prin publicare, reprezentare, expunere, difuzare sau în alt mod adecvat".

"Operele de creație intelectuală nedivulgate sunt supuse legii naționale a autorului".

Cât despre acțiunile având drept obiect reparația pentru încălcarea drepturilor autorului, ele sunt supuse, potrivit art.62, legii locului unde a avut loc încălcarea.

Art.62 din aceeași lege prevede că drepturile autorilor străini sunt ocrotite în România, potrivit legii române și Convențiilor internaționale la care România este parte.

*

* *

Ne-am rezumat în cele de mai sus la expunerea unor reguli generale, dat fiind că, așa cum s-a putut constata, noua lege cuprinde o reglementare de natură a asigura o protecție eficace a drepturilor diferitelor categorii de titulari de drepturi de autor și de drepturi conexe.

Este amplu reglementată și activitatea în acest domeniu a societăților de gestiune a acestor drepturi și controlul acestei activități de către Oficiul Român pentru Drepturile de Autor.

Deocamdată, însă, jurisprudența este practic inexistentă.

*

*

*

CAPITOLUL II.

Oficiul Român pentru Drepturile de Autor.

Art.137. - (1) Pe data intrării în vigoare a prezentei legi, Agenția Română pentru Protejarea Drepturilor de Autor, organ de specialitate aflat în subordinea Ministerului Culturii, își schimbă denumirea în *Oficiul Român pentru Drepturile de Autor* și funcționează ca organ de specialitate în subordinea Guvernului, cu autoritate unică pe teritoriul României în ceea ce privește evidența, observarea și controlul aplicării legislației în domeniul dreptului de autor și al drepturilor conexe, cheltuielile de funcționare și de investiții fiind finanțate integral de la bugetul de stat. Ministerul Finanțelor va efectua modificările corespunzătoare în bugetul de stat.

(2) Guvernul numește pe directorul general al Oficiului Român pentru Drepturile de Autor, precum și un număr de 20 de arbitri dintre candidații cu pregătire juridică desemnați de către: organismele de gestiune colectivă, asociațiile de creatori, de artiști interpreți sau executanți și de lucrători și organismele care grupează entități a căror activitate profesională are legătură cu utilizarea operelor, precum și organismele de radio și televiziune.

(3) Arbitrii nu au calitatea de salariat al Oficiului Român pentru Drepturile de Autor și au dreptul la remunerație pentru participarea la medierea tabelelor și a metodologiilor de colectare a drepturilor gestionate de către organismele de gestiune colectivă, potrivit art.130 alin.(1) lit.b) din prezenta lege.

(4) Printr-un regulament aprobat de Guvern vor fi stabilite normele privind structura personalului, organizarea și funcționarea Oficiului Român pentru Drepturile de Autor, cum și funcționarea Corpului de arbitri.

Art.138. - Atribuțiile Oficiului Român pentru Drepturile de Autor sunt următoarele:

a) organizează și administrează evidența repertoriului de opere și de autori primit de la organisme de gestiune colectivă pentru drepturile de autor și drepturile conexe;

b) acordă avize pentru constituirea ca persoane juridice, în condițiile legii, a organismelor de gestiune colectivă și urmărește aplicarea legislației de către organismele a căror constituire a avizat-o;

c) avizează, în condițiile legii, elaborarea și negocierea tabelelor și a metodologiilor stabilite de organisme de gestiune colectivă cu asociațiile patronale de utilizatori;

d) exercită, la cererea și pe cheltuielile titularilor unor drepturi protejate, funcții de observare și de control asupra activităților ce pot da naștere la încălcări ale legislației dreptului de autor și a drepturilor conexe;

e) intervine pe cale de mediere, în negocierile dintre organisme de gestiune colectivă și utilizatori, potrivit art.131 alin.(4);

f) încheie procese-verbale de constatare a încălcărilor legii, în condițiile prevăzute de Codul de procedură penală, și sesizează organele competente în cazul infracțiunilor pentru care acțiunea penală se pune în mișcare din oficiu;

g) elaborează programe de instruire, de formare practică și teoretică în domeniul dreptului de autor și al drepturilor conexe;

h) întreține relații cu organizațiile de specialitate similare și cu organizațiile internaționale din domeniu, la care statul român este parte.

CAPITOLUL III.

Proceduri și sancțiuni.

Art.139. - (1) Încălcarea drepturilor recunoscute și garantate prin prezenta lege atrage răspunderea civilă, convențională sau penală, după caz, potrivit legii. Dispozițiile procedurale sunt cele prevăzute în prezenta lege, care se completează cu cele de drept comun.

(2) Titularii drepturilor încălcate pot solicita instanțelor de judecată sau altor organisme competente, după caz, recunoașterea drepturilor lor, constatarea încălcării acestora și pot pretinde repararea prejudiciului în conformitate cu normele legale.

(3) În cazul încălcării unor drepturi recunoscute și protejate prin prezenta lege, titularii acestora pot cere instanței de judecată sau altor organe competente potrivit legii să dispună, de îndată, luarea unor măsuri pentru prevenirea producerii unor pagube iminente sau pentru asigurarea reparării acestora, după caz.

(4) De asemenea, titularii drepturilor încălcate pot cere instanței de judecată să dispună aplicarea oricăreia dintre următoarele măsuri:

a) remiterea, pentru acoperirea prejudiciilor suferite, a încasărilor realizate prin actul ilicit sau, dacă prejudiciile nu pot fi reparate în acest mod, remiterea bunurilor rezultate din fapta ilicită, în vederea valorificării acestora, până la acoperirea integrală a prejudiciilor cauzate;

b) distrugerea echipamentelor și a mijloacelor aflate în proprietatea făptuitorului, a căror destinație unică sau principală a fost aceea de producere a actului ilicit;

c) scoaterea din circuitul comercial prin confiscarea și distrugerea copiilor efectuate ilegal;

d) publicarea în mijloacele de comunicare în masă a hotărârii instanței de judecată, pe cheltuiala celui care a săvârșit fapta.

(5) Dispozițiile alin.(4) lit.c), nu se aplică pentru construcțiile arhitecturale dacă distrugerea clădirii nu este impusă de circumstanțele cazului respectiv.

Art.140. - Constituie infracțiune și se pedepsește cu închisoare de la o lună la 2 ani sau cu amendă de la 200.000 lei la 3 milioane lei, dacă nu constituie o infracțiune mai gravă, fapta persoanei care, fără a avea autorizarea sau, după caz, consimțământul titularului drepturilor recunoscute prin prezenta lege:

a) aduce o operă la cunoștință publică;

b) reprezintă scenic, recită, execută sau prezintă direct, în orice altă modalitate publică, o operă;

c) permite accesul public la bazele de date pe calculator, care conțin sau constituie opere protejate;

d) traduce, publică în culegeri, adaptează sau transformă o operă, pentru a obține o operă derivată;

e) fixează pe un suport prestația unui artist interpret sau executant;

f) emite ori transmite prin radiodifuziune sau prin televiziune o prestație, fixată ori nefixată pe un suport, sau o retransmite prin mijloace fără fir, prin fir, prin cablu, prin satelit ori prin orice alt procedeu similar sau prin orice alt mijloc de comunicare către public;

g) prezintă într-un loc public înregistrările sonore ale unui producător;

h) emite și transmite prin radiodifuziune sau prin televiziune înregistrările sonore ale unui producător ori le transmite prin mijloace fără fir, prin fir, prin cablu, prin satelit sau prin orice alt procedeu similar ori prin orice alt mijloc de comunicare către public;

i) fixează programe de radio sau de televiziune sau le retransmite prin mijloace fără fir, prin fir, prin cablu, prin satelit sau prin orice alt procedeu similar sau prin orice mijloc de comunicare către public;

j) comunică, într-un loc accesibil publicului cu plata intrării, programe de radio sau de televiziune.

Art.141. - Constituie infracțiune și se pedepsește cu închisoare de la 3 luni la 5 ani sau cu amendă de la 500.000 lei la 10 milioane lei fapta persoanei care își însușește, fără drept, calitatea de autor al unei opere sau fapta persoanei care aduce la cunoștință publică o operă sub un alt nume decât acela decis de autor, dacă fapta nu constituie o infracțiune mai gravă.

Art.142. - Constituie infracțiune și se pedepsește cu închisoare de la 3 luni la 3 ani sau cu amendă de la 700.000 lei la 7 milioane, dacă nu constituie o infracțiune mai gravă, fapta persoanei care, fără a avea consimțământul titularului drepturilor recunoscute prin prezenta lege:

a) reproduce integral sau parțial o operă;

b) difuzează o operă;

c) importă, în vederea comercializării pe teritoriul României, copii de pe o operă;

d) expune public o operă de artă plastică, de artă aplicată, fotografică sau de arhitectură;

e) proiectează public o operă cinematografică sau altă operă audiovizuală;

f) emite o operă, prin orice mijloc ce servește la propagarea fără fir a semnelor, sunetelor sau imaginilor, inclusiv prin satelit;

g) transmite o operă către public prin fir, prin cablu, prin fibra optică sau prin orice alt procedeu similar;

h) retransmite o operă prin orice mijloc ce servește la propagarea fără fir a semnelor, sunetelor sau imaginilor, inclusiv

prin satelit, sau retransmite o operă prin fir, prin cablu, prin fibră optică sau prin orice alt procedeu similar;

i) emite sau retransmite într-un loc accesibil publicului o operă radiodifuzată sau televizată;

j) reproduce prestația unui artist interpret sau executant;

k) difuzează prestația unui artist interpret sau executant;

l) reproduce înregistrările sonore ale unui producător;

m) difuzează înregistrările sonore ale unui producător, inclusiv prin închiriere;

n) importă, în vederea comercializării în România, înregistrările sonore ale unui producător;

o) reproduce programe de radio sau de televiziune, fixate pe orice fel de suport;

p) difuzează, inclusiv prin închiriere, programe de radio sau de televiziune fixate pe orice fel de suport;

r) importă, în vederea comercializării în România, programe de radio sau de televiziune fixate pe orice fel de suport.

Art.143. - Constituie infracțiune și se pedepsește cu închisoare de la 3 luni la 2 ani sau cu amendă de la 500.000 lei la 5 milioane lei, dacă nu constituie o infracțiune mai gravă, fapta persoanei care:

a) pune la dispoziția publicului prin vânzare sau prin orice alt mod de transmitere cu titlu oneros ori cu titlu gratuit mijloacele tehnice destinate ștergerii neautorizate sau neutralizării dispozitivelor tehnice care protejează programul pentru calculator;

b) refuză să declare organelor competente proveniența exemplarelor unei opere sau proveniența suporturilor pe care este înregistrată o prestație ori un program de radio sau de televiziune, protejate în temeiul prezentei legi, aflate în posesia sa în vederea difuzării.

Art.144. - Acțiunea penală se pune în mișcare în cazul infracțiunilor prevăzute la art.140, 141 și 142 lit. a), c), j), l), n) și

o), la plângerea prealabilă a persoanei vătămate în sensul prezentei legi.

Art.145. - Actele încheiate de Oficiul Român pentru Drepturile de Autor în exercitarea atribuțiilor sale de control, conform art.138 lit.d) și f), urmează regimul prevăzut de art.214 din Codul de procedură penală.

TITLUL IV.

APLICAREA LEGII. DISPOZIȚII TRANZITORII ȘI FINALE.

Art.146. - Dispozițiile prezentei legi se aplică în oricare dintre următoarele situații:

A. operelor:

a) care nu au fost aduse încă la cunoștință publică și ai căror autori sunt cetățeni români;

b) care nu au fost aduse la cunoștință publică și ai căror autori sunt persoane fizice sau juridice cu domiciliul ori cu sediul în România;

c) care au fost aduse la cunoștință publică prima dată în România sau care au fost aduse la cunoștință publică pentru prima dată în altă țară și simultan, dar nu mai târziu de 30 de zile, în România;

d) de arhitectură construite pe teritoriul României;

B. prestațiilor artiștilor interpreți sau executanți:

a) care au loc pe teritoriul României;

b) sunt fixate în înregistrări sonore protejate de prezenta lege;

c) nu au fost fixate în înregistrări sonore, dar sunt transmise prin emisiuni de radio sau de televiziune protejate de prezenta lege;

C. înregistrărilor sonore:

a) ai căror producători sunt persoane fizice ori juridice cu domiciliul ori cu sediul în România;

b) a căror primă fixare pe un suport material a avut loc pentru prima dată în România;

c) aduse la cunoștință publică prima dată în România sau aduse la cunoștință publică pentru prima dată în altă țară și simultan, dar nu mai târziu de 30 de zile, în România;

D. programelor de radio și de televiziune:

a) emise de organisme de radiodifuziune și de televiziune cu sediul în România;

b) transmise de organisme transmițătoare cu sediul în România.

Art. 147. - Străinii, titulari ai dreptului de autor sau ai drepturilor conexe, beneficiază de protecția prevăzută prin convențiile, tratatele și acordurile internaționale la care România este parte, iar în lipsa acestora, beneficiază de un tratament egal cu cel al cetățenilor români, cu condiția ca aceștia să beneficieze, la rândul lor, de tratament național în statele respective.

Art. 148 - (1) Existența și conținutul unei opere se pot dovedi prin orice mijloace de probă, inclusiv prin includerea acesteia în repertoriul unui organism de gestiune colectivă.

(2) Autorii și alți titulari de drepturi sau deținătorii de drepturi exclusive ale autorilor, la care se face referire în prezenta lege, au dreptul să înscrie, pe originalele sau pe copiile autorizate ale operelor, mențiunea de rezervare a exploatării acestora, constând în simbolul C înconjurat de un cerc, însoțit de numele lor, de locul și anul primei publicări.

(3) Producătorii de înregistrări sonore, artiștii interpreți sau executanți și alți deținători de drepturi exclusive ale producătorilor sau ale artiștilor interpreți sau executanți la care se face referire în prezenta lege au dreptul să înscrie, pe originalele sau pe copiile autorizate ale înregistrărilor sonore sau

audiovizuale ori pe învelișul care le conține, o mențiune de protecție a drepturilor lor, constituită din simbolul P înconjurat de un cerc, însoțit de numele lor, de locul și anul primei publicări.

(4) Până la proba contrară se prezumă că drepturile exclusive semnalate prin simbolurile C și P există și aparțin persoanelor care le-au utilizat.

(5) Dispozițiile alin. (2), (3) și (4) nu condiționează existența drepturilor recunoscute și garantate prin prezenta lege.

(6) Autorii de opere și titularii de drepturi, o dată cu includerea operei lor în repertoriul organismului de gestiune colectivă, își pot înregistra și numele literar sau artistic, exclusiv în vederea aducerii acestuia la cunoștință publică.

Art. 149. - (1) Actele juridice încheiate sub regimul legislației anterioare își produc toate efectele conform aceleia, cu excepția clauzelor care prevăd cesiunea drepturilor de exploatare a totalității operelor pe care autorul le poate crea în viitor.

(2) Beneficiază de protecția prezentei legi și operele create anterior intrării în vigoare a acesteia, inclusiv programele pentru calculator, înregistrările sonore, operele cinematografice și audiovizuale, precum și programele organismelor de radiodifuziune și de televiziune, în condițiile prevăzute la alin. (1).

(3) Durata drepturilor de exploatare asupra operelor create de autorii decedați înainte de intrarea în vigoare a prezentei legi și pentru care au expirat termenele de protecție se prelungește până la termenul de protecție prevăzut în prezenta lege. Prelungirea produce efecte numai de la intrarea în vigoare a prezentei legi.

Art. 150. - (1) Utilajele, schițele, machetele, manuscritele și orice alte bunuri care servesc direct la realizarea unei opere ce dă naștere unui drept de autor nu pot face obiectul unei urmăriri silite.

(2) Sumele datorate autorilor ca urmare a utilizării operelor lor beneficiază de aceeași protecție ca și salariile și nu

pot fi urmărite decât în aceleași condiții. Aceste sume sunt supuse impozitării conform legislației fiscale în materie.

(3) Sunt scutite de taxa de timbru acțiunile și cererile civile născute din raporturile reglementate de prezenta lege, precum și din căile de atac aferente acestora, introduse de titularii dreptului de autor sau a drepturilor conexe ori de persoanele fizice sau juridice care îi reprezintă.

Art. 151. - Litigiile privind dreptul de autor și drepturile conexe sunt de competența organelor jurisdicționale, potrivit prezentei legi și dreptului comun.

Art. 152. - Organismele de gestiune colectivă care funcționează la data intrării în vigoare a prezentei legi sunt obligate să se conformeze dispozițiilor art. 125²³⁰, în termen de 6 luni de la intrarea în vigoare a prezentei legi.

Art. 153. - Dispozițiile prezentei legi se completează cu dispozițiile dreptului comun.

Art. 154. - (1) Prezenta lege intră în vigoare la 90 de zile de la data publicării ei în Monitorul Oficial al României.

(2) Pe aceeași dată se abrogă Decretul nr. 321 din 21 iunie 1956 privind dreptul de autor, cu modificările ulterioare, precum și orice alte dispoziții contrare.

(3) Până la aprobarea tabelelor și a metodologiilor negociate conform prevederilor art. 131 din prezenta lege, se aplică tarifele stabilite prin actele normative în vigoare.

²³⁰ Art. 125 se referă la dobândirea personalității juridice de către aceste organizații, stabilind condițiile ce se cer îndeplinite și consacrand obligativitatea avizului Oficiului Român pentru Drepturile de Autor.

1. *Regimul internațional al dreptului de autor. Considerații generale.*
2. *Convenția de la Berna. Istoric.*
3. *Situația actuală a Uniunii de la Berna.*
4. *Structura și organizarea Uniunii de la Berna.*
5. *Sistemul Convenției de la Berna.*
6. *Alte convenții internaționale.*
7. *Soluții jurisprudențiale.*
8. *Procesul de armonizare a legislațiilor europene. Directivele Consiliului Comunităților Europene.*

1. *Regimul internațional al dreptului de autor. Considerații generale.*

Creația intelectuală este, prin natura sa, destinată la o largă răspândire, favorizată astăzi de dezvoltarea mijloacelor de informare și comunicare.

Progresul nu este posibil fără accesul larg al comunității umane la realizările geniului și talentului omenesc, dincolo de barierele naționale. Pe de altă parte, asigurarea difuzării largi a rezultatelor activității creatoare a autorilor de opere literare, artistice și științifice este un factor important în apropierea și întărirea colaborării între popoare. Nu numai pentru că operele intelectuale "reflectă sufletul colectiv al unui popor", dar mai ales pentru că ele "reflectă totodată sufletul întregii umanități și al unei epoci de civilizație"²³¹.

²³¹ Vezi, Marcel Plaisant, *Traité de droit conventionnel international concernant la propriété industrielle*, Paris, Sirey, 1949, p. 5-8.

Realizarea vocației internaționale a creației intelectuale este, însă, indisolubil legată de asigurarea unei protecții eficace a drepturilor autorilor de opere nu numai în țara de origine, dar și pe teritoriul altor state în care sunt utilizate și valorificate.

În ședința din 23 septembrie 1906 a Academiei Române, A.D.Xenopol, prezentând raportul său asupra primului Congres internațional întrunit la București²³² și explicând necesitatea asigurării unei protecții a autorilor pe plan internațional, prin aderarea României la Convenția de la Berna, respingea ideea că o astfel de protecție ar crea bariere în răspândirea culturii și ar dăuna civilizației, atrăgând atenția asupra faptului că o asemenea concepție ignoră deosebirea între răspândirea unei idei și folosul material ce se poate trage din ea". "Tot atâția librari, bunăoară - spunea el - se vor grăbi a publica și a traduce o carte bună. Deosebirea va fi numai în persoanele ce vor încasa foloasele bănești ale publicării sau traducerii și, aici, nimeni nu poate sta pe gânduri în a admite că dreptul de a se folosi de specularea acelei plăsmuiți trebuie să-l aibă numai acela ce i-a dat naștere".

Un rol important în recunoașterea necesității de a asigura o protecție internațională a autorilor, protecție concretizată în încheierea în 1986 a Convenției de la Berna, a fost jucat de organizațiile "Société des gens de lettres" și "Association littéraire et artistique internationale", al cărei prim congres a avut loc la Paris, în 1878, sub președinția lui Victor Hugo.

Protecția internațională a dreptului de autor este, în prezent, asigurată prin două mijloace principale : convențiile bilaterale, prin care două state reglementează această protecție în relațiile lor reciproce, și convențiile multilaterale, prin care state membre se constituie în uniuni internaționale în scopul de a asigura protecția autorilor pe teritoriul uniunii, astfel constituite.

Principala convenție privitoare la dreptul de autor este Convenția de la Berna pentru protecția operelor literare și artistice²³³.

Anterior intrării țării noastre în Uniunea de la Berna, problema protecției internaționale a dreptului de autor era rezolvată prin art. 11 din legea presei din 1862. În cazul în care condiția

²³² Vezi, *Supra*, Preliminarii, nr. 5.

²³³ Vezi *Supra*, nr. 3 - 5.

reciprocității era îndeplinită, străinul nu se putea bucura în țara noastră de drepturi care nu i-au fost recunoscute în țara sa de origine. Asimilarea cu naționalii era, așadar, admisă în limitele protecției asigurate în propria țară a autorului străin.

Pe de altă parte, protecția autorilor străini era subordonată îndeplinirii formalităților de depozit legal și înscriere într-un registru special, ținut de Ministerul Instrucțiunii Publice.

Legea din 1923 nu mai subordona protecția îndeplinirii nici unor formalități și o asigura străinilor, fără condiția reciprocității.

În toată această perioadă, România a încheiat o serie de convenții bilaterale privitoare la dreptul de autor.

Menționăm, de pildă, Convenția încheiată cu Franța, la 6 martie 1907, care asigura României clauza națiunii celei mai favorizate și, de asemenea, Proclamația Președintelui S.U.A. în favoarea autorilor români. Potrivit reglementărilor din S.U.A. nu puteau beneficia de protecție în această țară decât cetățenii statelor în favoarea cărora s-a făcut o asemenea declarație²³⁴.

Legea română din 1956 prevedea, în art. 1, că dreptul de autor asupra operelor create pe teritoriul României, este garantat în condițiile legii, ceea ce înseamnă că legea asigura străinilor (și persoanelor fără cetățenie) tratamentul național, cu condiția ca opera să fi fost creată pe teritoriul țării noastre.

Alineatul 2 al aceluiași articol adăuga la lit. b), că drepturile de autor ale străinilor asupra operelor create în alte țări și folosite în România sunt protejate în condițiile prevăzute de convențiile internaționale la care țara noastră este parte.

Așadar, în ipoteza alin. 2, determinarea legii aplicabile se făcea fie potrivit eventualelor convenții bilaterale, fie în cadrul Convenției de la Berna, potrivit criteriilor stabilite de această Convenție.

Articolul 46 din legea în vigoare reglementează amănunțit ipotezele în care legea aplicabilă va fi legea română, soluțiile țin seama de categoriile de opere protejate și de momentul și locul aducerii lor la cunoștința publică. Este necesar să subliniem în mod special atenția pe care legiuitorul o acordă prestațiilor artiștilor

²³⁴ Vezi, Pierre Monnet, *Protection internationale des oeuvres littéraires*, Paris, Cerele de la Libraire, 1929, p. 16 și 46-48.

interpreți și executanți, înregistrărilor sonore și programelor de radio și televiziune.

2. Convenția de la Berna. Istoric.

Încheiată la 9 septembrie 1886, după o serie de lucrări pregătitoare care s-au desfășurat în cursul unei perioade de aproximativ 25 de ani, Convenția a intrat în vigoare la 5 decembrie 1887. Ea a fost amendată și completată printr-un Act adițional și o Declarație interpretativă, semnată la Paris, la 4 mai 1896²³⁵.

Cu acest prilej protecția a fost extinsă asupra operelor postume, a celor de arhitectură și fotografice și s-a precizat înțelesul expresiei "opere publicate", folosită în Convenție, în sensul că ea se referă exclusiv la operele editate, prin excluderea celor reprezentate, executate sau expuse.

Convenția de la Berna a făcut, până în prezent, obiectul mai multor revizuiți succesive și anume:

- prin Actul de la Berlin, din 13 noiembrie 1908, intrat în vigoare la 9 septembrie 1910 și completat la Berna, la 30 martie 1914;

- prin Actul de la Roma, din 2 iunie 1928, intrat în vigoare la 1 august 1931;

- prin Actul de la Bruxelles, din 26 iunie 1948, intrat în vigoare la 1 august 1951;

- prin Actul de la Stockholm, din 14 iulie 1967, intrat în vigoare exclusiv pentru articolele 22-30, la 1 ianuarie 1970;

- prin Actul de la Paris, din 24 iulie 1971, intrat în vigoare la 10 octombrie 1974.

Actul de la Berlin a extins protecția asupra operelor cinematografice²³⁶ și a consacrat dreptul statelor de a formula unele

²³⁵ Belgia, Elveția, Franța, Germania, Italia, Marea Britanie, Spania și Tunis au fost membri fondatori. Vezi, de asemenea, Valérie de Sanctis, *Convențiile internaționale privind dreptul de autor*, în "Droit d'Auteur", nr. 9, 1978.

²³⁶ Vezi, pentru problemele cinematografiei, A. Toumier, *Cinematografie și televiziune*, în "Revue Internationale du Droit d'Auteur" XXXV, 1965, p. 5-23.

rezerve, declarând că, în anumite probleme, înțeleg să rămână legate de forma anterioară a Convenției (astfel de rezerve puteau privi protecția operelor de arhitectură, condițiile și formalitățile protecției, dreptul de traducere, de reprezentare și executare publică, protecția articolelor de presă și aplicarea retroactivă a dispozițiilor Convenției).

Conferința de revizuire de la Roma a limitat dreptul de a formula rezerve (art. 25) la traducerile în sau din limbile vorbite pe teritoriul statului respectiv.

O modificare importantă introdusă în Convenție, prin *Actul de la Roma*, privea recunoașterea dreptului autorului de a autoriza radiodifuzarea operei sale.

Principalele modificări aduse Convenției prin *Actul de la Bruxelles*²³⁷ privesc dreptul exclusiv al autorului de a autoriza reproducerea fonografică a operei, regimul operelor de artă aplicată și stabilirea duratei minime de protecție a drepturilor autorului la 50 de ani de la moartea acestuia sau, în unele cazuri, de la publicarea operei.

La Bruxelles s-a procedat la o adaptare a Convenției la noile tehnici, în primul rând, la dezvoltarea televiziunii și la diversificarea emisiunilor de origine prin instalații pe parcurs, care permit utilizări derivate ale acestor emisiuni.

Conferința a admis principiul că utilizarea derivată din emisiunea de origine dă naștere unui drept de autor distinct și că autorizarea de radiodifuzare dată de autor organului emițător nu acoperă, în același timp, și radiodifuzarea și televizarea.

Conferința de revizuire de la Stockholm și-a păstrat importanța prin adoptarea, cu acest prilej, a Convenției privitoare la crearea Organizației Mondiale a Proprietății Intellectuale (OMPI), precum și prin dispozițiile art.22-23, singurele intrate în vigoare și care se referă la problemele administrative, inclusiv relațiile cu statele

²³⁷ Vezi, pentru această revizuire și cea următoare, S.Gervrandy, F.Klaver, *Revizuirea Convenției de la Berna. De la Bruxelles la Stockholm, trecând prin Geneva*, în "Revue Internationale du Droit d'Auteur", LII, 1967, p.5-69; vezi, de asemenea, pentru problemele care s-au pus după Conferința de la Bruxelles, Alphonse Tournier, *Articolele 11 bis și 13 din Convenția de la Berna*, în "Revue Internationale du Droit d'Auteur", 1966, p. 5-61.

care nu sunt membre ale Uniunii, precum și cu O.N.U. și organizațiile internaționale.

Actul de la Stockholm, neintrat în vigoare, dar din care unele dispoziții au fost preluate în forma revizuită de la Paris a Convenției de la Berna, a declanșat la un moment dat o "criză" a dreptului de autor. În linii mari, Actul de la Stockholm se caracterizează prin instituirea unui regim de excepție pentru anumite teritorii, regim prevăzut pentru o perioadă tranzitorie, prin recunoașterea, *iure conventionis*, a unor noi drepturi și prin adaptarea condițiilor protecției la mijloacele moderne de reproducere și difuzare a operelor.

Actul de la Stockholm este însoțit de un Protocol privind țările în curs de dezvoltare, care era declarat ca făcând parte integrantă din Convenție, cu rezerva dispozițiilor art.28 alin.1, care permiteau oricărei țări a Uniunii să declare că ratificarea sau aderarea sa nu este aplicabilă articolelor 1-21 din Convenția revizuită (texte care conțineau dispozițiile de drept material), precum și Protocolului.²³⁸

Atitudinea negativă a majorității țărilor față de Protocol și în special a țărilor ale căror opere interesează în principal țările în curs de dezvoltare, datorită accesibilității pentru aceste țări a limbii în care sunt scrise, le-au determinat să ceară revizuirea Convenției universale privind dreptul de autor.

Conferința de revizuire a ambelor convenții a fost convocată la Paris între 5-24 iulie 1971 și a avut ca obiect revizuirea dispozițiilor privitoare la țările în curs de dezvoltare din Actul de la Stockholm, precum și modificarea corespunzătoare a clauzelor finale ale aceluși act.²³⁹

²³⁸ La 1 ianuarie 1971, numai trei țări (R.S.România, Pakistan și Senegal) ratificaseră în întregime Actul de la Stockholm: Canada, Danemarca, Elveția, Finlanda, Israel, Regatul Unit al Marii Britanii și al Irlandei de Nord, R.F.Germania, Spania și Suedia ratificaseră Actul de la Stockholm, cu excluderea art.1-21 și a Protocolului. Astfel, minimul de ratificări nu a fost întrunit decât pentru art.22-38 (vezi, cu privire la aceste probleme, E.Ulmer, *Propunerile de la Washington și dreptul internațional de autor*, în "Revue de l'UER", martie, 1970).

²³⁹ Vezi, Raportul general al Conferinței, în "Droit d'Auteur", nr.8, 1971, p.150-154. La conferință au participat delegații a 48 de țări.

Cea dintâi problemă pe care Conferința a trebuit să o rezolve a fost aceea de a opta între două soluții posibile cât privește forma actului de revizuire: aceea a unui act adițional la Actul de la Stockholm și aceea a unui nou act, care va fi Actul de la Paris.

Opțiunea Conferinței s-a exercitat în favoarea celei de a doua soluții, astfel încât în prezent ne aflăm în fața unui nou act, Actul de la Paris, în care sunt încorporate dispozițiile generale de fond ale Actului de la Stockholm, cuprinse în art.1-21, precum și dispozițiile administrative, cuprinse în art.22-26.

Dispozițiile privitoare la țările în curs de dezvoltare formează obiectul celor VI articole ale Anexei, prin care se realizează, în același timp, și o concordanță cu dispozițiile corespunzătoare ale Convenției Universale, în forma revizuită.

S-au introdus, de asemenea, unele modificări în redacțiunea articolelor finale, modificări impuse de existența Anexei.

Anexa Actului de la Paris²⁴⁰ este menită să ofere țărilor în curs de dezvoltare posibilitatea de a traduce și reproduce, în condiții derogatorii de la sistemul internațional de protecție, instituit prin Uniunea de la Berna, opere aparținând unor autori care sunt resortisanții unei țări membre a Uniunii.

Mijlocul juridic folosit în acest scop este *licența obligatorie*, care se substituie, în anumite condiții, dreptului exclusiv al autorului.

Țările care au dreptul să invoce beneficiul facultăților prevăzute de anexă sunt determinate în art.1, condițiile stabilite de text fiind următoarele :

- să fie vorba de o țară considerată în curs de dezvoltare, potrivit practicii stabilite de Adunarea Generală a Națiunilor Unite;
- care a ratificat Actul de la Paris sau a aderat la el;
- care, dată fiind situația sa economică și nevoile sale sociale sau culturale, nu se consideră în măsură de a lua îndată dispozițiile necesare pentru a asigura protecția drepturilor prevăzute de Convenția revizuită.

În linii generale, sistemul adoptat în această privință este acela al Protocolului Actului de la Stockholm.

La 23 iulie 1971, Actul de la Paris a fost semnat de împuterniciții următoarelor state: R.F.Germania, Brazilia, Camerun,

²⁴⁰ Vezi, "Droit d'Auteur", nr.8, 1971, p.145-148.

Ceylon, Coasta de Fildeș, Cipru, Danemarca, Spania, Franța, R.P.Ungară, India, Israel, Liban, Lichtenstein, Luxemburg, Maroc, Mexic, Monaco, Olanda, R.P.Congo, Regatul Unit al Marii Britanii și al Irlandei de Nord, Tunis și R.S.F.Iugoslavia. Potrivit art.37, Convenția a rămas deschisă spre semnare până la 31 ianuarie 1972.

Așa cum s-a putut constata din sumara evocare a istoricului revizuirii Convenției de la Berna, care a condus la formularea și adoptarea Actului de la Paris, unanimitatea necesară în acest scop nu s-a obținut cu ușurință. Cu toate acestea, eforturile pozitive, care tindeau la stabilirea unei atmosfere de cooperare internațională eficace, în cadrul căreia să se țină seama de necesitățile legitime ale titularilor de drepturi de autor, au dat roadele așteptate, consacrand, în interesul țărilor în curs de dezvoltare, dreptul acestora de a substitui un sistem de licențe obligatorii dreptului exclusiv de traducere și reproducere prevăzut de Convenția de la Berna. Anexa Actului de la Paris a înțeles să reglementeze acest drept astfel încât exercitarea lui să se facă în scopuri culturale și educative cu respectarea dreptului moral al titularului dreptului de autor.

Termenele stabilite pentru nașterea dreptului la obținerea licenței, precum și condițiile acordării acesteia, reflectă și ele preocuparea constructivă de a satisface în mod rațional interesele legitime în prezență²⁴¹.

3. Situația actuală a Uniunii de la Berna.

La 1 ianuarie 1996, Uniunea de la Berna număra 117 state membre și anume: Africa de Sud, Albania, Anglia, Argentina, Australia, Austria, Bahamas, Belgia, Benin, Bolivia, Bosnia-Herțegovina, Brazilia, Bulgaria, Burkina-Faso, Camerun, Canada, China, Chile, Ciad, Cipru, Columbia, Congo, Costa-Rica, Coasta de Fildeș, Croația, Danemarca, Ecuador, Egipt, El-Salvador, Elveția, Estonia, Ex.Federația Rusă, Fidji, Filipine, Finlanda, Franța, Gabon, Gambia, Georgia, Ghana, Germania, Grecia, Guineea,

²⁴¹ Vezi, pentru analiza Actului de la Paris, Andre Francon, *Actele de la Paris de revizuire a Convențiilor internaționale privind proprietatea literară și artistică*, în "Journal du Droit International", nr.1, 1976, p.29-45.

Guineea-Bissau, Guiana, Honduras, Haiti, Holly-See, India, Insulele Barbados, Irlanda, Islanda, Israel, Italia, Jamaica, Japonia, Iugoslavia, Kenya, Letonia, Lesotho, Liban, Liberia, Libia, Lichtenstein, Lituania, Luxemburg, Madagascar, Malaezia, Malavi, Mali, Malta, Maroc, Mauriciu, Mauritania, Mexic, Monaco, Namibia, Niger, Nigeria, Norvegia, Noua Zeelandă, Olanda, Pakistan, Paraguay, Peru, Polonia, Portugalia, Republica Centrafricană, Republica Cehă, Republica Moldova, Republica Iugoslavă Macedonia, România, Ruanda, Santa-Lucia, Senegal, Slovacia, Slovenia, Spania, Sri-Lanka, Statele Unite ale Americii, Suedia, Surinam, Tailanda, Tanzania, Togo, Trinidad, Tobago, Turcia, Tunis, Ungaria, Ucraina, Uruguay, Vatican, Venezuela, Zair, Zambia, Zimbabwe.

Actul de la Paris este aplicat de marea majoritate a statelor membre.

Următoarele state sunt legate de forma revizuită la Bruxelles, în 1948 (unele dintre ele aderând și la revizuirea de la Stockholm pentru dispozițiile art.22-38 sau la Actul de la Paris, pentru aceleași articole): Africa de Sud, Argentina, Bahama, Belgia, Ciad, Fidji, Filipine, Irlanda, Israel, Lichtenstein, Madagascar.

Opt țări membre ale Uniunii de la Berna au rămas legate de Actul de la Berna din 1928 (unele dintre ele aderând și la Actul de la Stockholm pentru art.22-23) și anume: Canada, Islanda, Liban, Malta, Noua Zeelandă, Pakistan, România, Zimbabwe.

Față de situația care rezultă din datele de mai sus, este necesar să precizăm că forma în care Convenția de la Berna este aplicabilă în raporturile dintre două state care au aderat la acte de revizuire diferite este determinată de ultimul act la care au aderat ambele state.

Drept urmare, în raporturile dintre țara noastră și toate celelalte state ale Uniunii, Convenția de la Berna se va aplica în formă revizuită de la Roma în 1928. Dacă problema se pune în legătură cu un stat care a aderat la Convenție cu rezerve, dispozițiile cu privire la care a formulat rezervele vor fi înlocuite cu cele din actul de revizuire anterior.

Trebuie să menționăm că posibilitățile ca noii membri ai Uniunii să adere făcând rezerve cu privire la dispozițiile de fond au fost limitate cu prilejul ultimelor revizui.

4. Structura și organizarea Uniunii de la Berna, O.M.P.I.

Organul de conducere al Uniunii este Adunarea, alcătuită din țările membre ale Uniunii (art.22).

În atribuțiile Adunării intră toate problemele privind Uniunea și aplicarea Convenției; stabilirea directivelor referitoare la pregătirea conferințelor de revizuire; examinarea și aprobarea rapoartelor și a activității directorului general; alegerea membrilor Comitetului executiv al Adunării; examinarea și aprobarea rapoartelor Comitetului executiv și stabilirea obiectivelor pentru activitatea acestuia; aprobarea bugetului și adoptarea regulamentului financiar; crearea de comitete de experți și grupuri de lucru necesare realizării obiectivelor Uniunii; orice alte servicii legate de activitatea Uniunii.

Adunarea adoptă hotărârile în prezența a 1/2 din numărul membrilor, cu o jumătate din 2/3 din voturile exprimate. Ea se întrunește, în sesiune ordinară, odată la 3 ani și în sesiune extraordinară la convocarea directorului general, la cererea Comitetului executiv sau la cererea a 1/4 din țările membre.

Adunarea are un comitet executiv (art.23) compus din 1/4 din numărul membrilor aleși, ținând seama de o repartizare geografică echitabilă și de necesitatea ca țările membre ale unor aranjamente speciale să fie reprezentate.

Comitetul executiv se întrunește odată pe an în sesiune ordinară, iar în sesiune extraordinară, la convocarea directorului general și adoptă hotărârile în prezența a 1/2 din membri, cu majoritatea simplă a voturilor exprimate.

Atribuțiile administrative ale Uniunii sunt exercitate de către Biroul internațional (art.24), care publică și revista lunară "Industrial Property and Copyright".

Problemele bugetului Uniunii sunt reglementate de art.25, care stabilește și contribuția țărilor membre în funcție de clasă în care sunt încadrate.

Așa cum am avut ocazia să arătăm, cu prilejul Conferinței de la Stockholm a fost adoptată o Convenție privitoare la instituirea O.M.P.I. (Organizația Mondială pentru Protecția Proprietății Intellectuale) care a intrat în vigoare la 26 aprilie 1970.

România a ratificat această Convenție prin Decretul nr.1175 din 1968, publicat la 6 ianuarie 1969.

O.M.P.I. este o organizație interguvernamentală, continuatoare a Birourilor Internaționale Reunite pentru Protecția Proprietății Intellectuale (B.I.R.P.I.), care reprezentau secretariatul reunit al celor două Uniuni, cea de la Paris, pentru proprietatea industrială, și cea de la Berna, pentru dreptul de autor.

Printr-un acord încheiat între O.N.U. și O.M.P.I., în aplicarea dispozițiilor art.57 din Carta O.N.U. și art.13 din Convenția instituind O.M.P.I., această organizație este recunoscută ca instituție specializată.

Prin *proprietate intelectuală*, Convenția înțelege (art.2) drepturile privind operele literare, artistice și științifice, interpretările artiștilor, interpreți și executanți, fonogramele și emisiunile radiofonice, invențiile din toate domeniile activității umane; descoperirile științifice, desenele și modelele industriale, mărcile de fabrică, de comerț și de serviciu, numele și denumirile comerciale, protecția împotriva concurenței neleale, precum și orice alte drepturi privind activitatea intelectuală în domeniul industrial, științific, literar și artistic.

Poate deveni membru al Organizației (art.5) orice stat membru al uneia din Uniunile pentru protecția proprietății intelectuale, precum și orice alt stat, cu condiția de a fi membru al O.N.U., al uneia din unitățile sale specializate ori al Agenției Internaționale de Energie Atomică, de a fi parte la Statutul Curții Internaționale de Justiție, sau invitat de Adunarea Generală a O.M.P.I. să devină parte la Convenție.

Statele membre ale Uniunii de la Berna nu pot deveni membre ale O.M.P.I., decât dacă sunt legate de Actul de la Paris sau de dispozițiile art.22-38 ale Actului de la Stockholm.

Scopul O.M.P.I. este de a promova protecția proprietății intelectuale în lume și de a asigura cooperarea administrativă a Uniunilor.

5. Sistemul Convenției de la Berna.

Țara noastră, care a aderat la Uniunea de la Berna cu efecte de la 1 ianuarie 1927, este legată de Actul de la Roma. De asemenea, România a ratificat în întregime Actul de la Stockholm care, însă, nu a intrat în vigoare decât pentru dispozițiile administrative (art.22-38), nu și pentru cele de fond.

Ratificând, prin Decretul nr.549 din 24 iulie 1969, Convenția de la Berna în forma revizuită la Stockholm, Consiliul de Stat precizează în expunerea de motive că România nu a aderat la Actul de la Bruxelles din 1948 pentru că acesta prevedea o protecție minimă de 50 de ani *post mortem auctoris*, în timp ce în legislația noastră această durată era, în unele cazuri, mai scurtă, precum și pentru că se introdusese, fără posibilitatea declarării unei rezerve, jurisdicția Curții Internaționale de Justiție.

Cu privire la ambele puncte, Actul de la Stockholm permite formularea de rezerve, ceea ce a făcut posibilă ratificarea acestui act cu rezervele amintite.

În prezent este probabil că problema se va discuta în lumina noii reglementări a dreptului de autor, care nu mai reprezintă un obstacol la aderarea la forma revizuită la Paris.

Convenția de la Berna se bazează pe două principii: *principiul tratamentului național* sau al asimilării străinilor resortisanți ai Uniunii cu naționalii și *principiul tratamentului unionist*, sau al minimului de protecție, pe care statele membre sunt obligate să-l asigure în acest domeniu.

Principiul tratamentului național înseamnă că în fiecare din țările membre ale Uniunii, operele resortisanților acesteia sunt supuse regimului stabilit pentru operele naționale. Drept urmare, un eventual conflict de legi se rezolvă în mod uniform pe întreg teritoriul Uniunii în favoarea legii statului în care se revendică protecția.

Principiul tratamentului unionist reprezintă un pas înainte pe linia uniformizării soluțiilor. În temeiul acestui principiu, operele resortisanților Uniunii beneficiază, în toate țările membre de un minim de protecție.

Prin articolul 2(1), Convenția de la Berna consacră *principiul protecției tuturor operelor* din domeniul literar, științific și artistic, oricare ar fi modul sau forma de exprimare²⁴².

Formularea generală amintită este urmată de o enumerare limitativă a operelor la care se referă.

Este vorba de :

- cărți, broșuri și alte serii;
- conferințe, alocuțiuni, predici și alte opere de aceeași natură;
- opere dramatice sau dramatico-muzicale;
- opere coregrafice și pantomime;
- compoziții muzicale cu sau fără cuvinte;
- opere cinematografice (cărora le sunt asimilate operele exprimate printr-un procedeu analog cu cinematografia);
- opere de desen, de pictură, de arhitectură, de sculptură, de gravură, de litografie;
- opere fotografice (cărora le sunt asimilate operele exprimate printr-un procedeu analog cu fotografia);
- opere de artă aplicată;
- ilustrațiile și hărțile geografice;
- planurile, schițele și operele plastice referitoare la geografie, la topografie, la arhitectură sau la științe.

Potrivit aceluiași articol [art.2(3)] sunt protejate ca opere originale, fără prejudiciul drepturilor autorului operei originale, traducерile, adaptările, aranjamentele muzicale și alte transformări ale unei opere literare sau artistice care, prin alegerea sau dispoziția materialelor, constituie o creație intelectuală.

Art.2(8) prevede că protecția prevăzută de Convenție nu se aplică simplelor informații de presă. Convenția rezervă statelor membre facultatea de a exclude, în total sau în parte, de la protecție anumite categorii de opere sau de a stabili, pentru altele, condiții de protecție speciale.

Astfel, statele membre au facultatea de a exclude de la protecție în tot sau în parte discursurile politice și pledoariile. De asemenea, se rezervă statelor membre facultatea:

²⁴² În cele ce urmează vom lua ca bază Actul de la Paris, aplicat de majoritatea țărilor membre, urmând să precizăm, ulterior, deosebirile față de Actul de la Roma.

- de a reglementa câmpul de aplicare al dispozițiilor privitoare la operele de artă aplicată, desene și modele industriale, precum și condițiile protecției acestora²⁴³;

- de a condiționa protecția pentru operele literare sau artistice, ori pentru unele categorii de asemenea opere, de fixarea operei pe un suport material;

- de a determina limitele protecției acordate textelor oficiale (de ordin administrativ, legislativ sau judiciar) precum și traducerilor oficiale ale acestora;

- de a stabili condițiile în care conferințele, alocuțiunile și alte opere de aceeași natură, pronunțate în public, vor putea fi reproduse în presă, radiodifuzate sau comunicate în alt fel publicului.

Dacă acestea sunt regulile consacrate de Convenția de la Berna în ultima sa formă revizuită la Paris, este necesar să semnalăm deosebiri față de Actul de la Roma, de care este încă legată țara noastră.

Unele deosebiri sunt nesemnificative, în sensul că nu antrenează o diferență de soluții. Astfel, art.9 al Actului de la Roma menționează expres, ca beneficiind de protecție (obligatorie): romanele, foiletoanele, nuvelele și orice alte opere publicate în ziare, reviste sau periodice. Ele nu mai sunt menționate expres, dar intră în definiția generală a operelor protejabile din art. 2(1) menționat mai sus, care se referă la orice "scrieri".

În ceea ce privește operele fotografice (art.3 al Actului de la Roma), protecția a fost menținută în Actul de la Paris, într-o redactare foarte asemănătoare.

S-a subliniat în doctrina noastră că noua redactare include și *operele televizate*. Aceasta nu schimbă problema în dreptul nostru, pentru că legea, în art.9, se referă expres la operele cinematografice și operele realizate pe cale de înregistrare fonică sau prin televiziune.

Dacă, în ceea ce privește operele coregrafice și pantomimele, Actul de la Roma condiționa protecția de fixarea punerii în scenă pe un suport material, Actul de la Paris, suprimând această condiție,

²⁴³ Pentru operele protejate ca desene și modele în țara de origine, nu poate fi cerută în altă țară a Uniunii decât protecția specială acordată în această țară.

rezervă legislațiilor naționale dreptul de a condiționa protecția de fixarea pe un suport material.

Menționăm ca o deosebire față de Actul de la Roma, dispozițiile din Actul de la Paris care lasă statelor facultatea de a stabili condițiile și limitele protecției textelor oficiale.

Problema de a stabili dreptul unui autor la beneficiul tratamentului național este rezolvată în Convenția de la Berna în funcție de două criterii: acela al naționalității autorului sau acela al locului publicării operei.

Potrivit dispozițiilor art.3-4 ale Convenției de la Berna (Actul de la Paris):

a) autorii resortisanți ai unei țări a Uniunii, precum și cei care își au reședința obișnuită într-o țară a Uniunii, beneficiază în toate celelalte țări ale Uniunii, altele decât țara de origine, pentru operele lor publicate sau nepublicate, de drepturile recunoscute în fiecare țară în parte, naționalilor;

b) autorii care nu sunt resortisanți ai unei țări a Uniunii și nici nu-și au reședința obișnuită într-o asemenea țară beneficiază de aceeași protecție pentru operele publicate pentru prima oară într-o țară a Uniunii sau simultan, într-o asemenea țară și o țară străină a Uniunii.

Articolul 5 al Convenției precizează întinderea principiului de mai sus, stabilind că, pentru operele protejate în virtutea Convenției, autorii beneficiază, în țările Uniunii, *altele decât țara de origine a operei*, de drepturile pe care legile acestor țări le acordă în *prezent* sau le vor acorda în *viitor* naționalilor.

Folosința și exercițiul acestor drepturi nu sunt subordonate îndeplinirii nici unor formalități și sunt independente de existența protecției în țara de origine.

Aplicarea regulilor de mai sus presupune lămurirea câtorva noțiuni, lucru care se face în chiar textul Convenției.

Ce înțelege Convenția prin opere publicate ? Se consideră *opere publicate*, în sensul Convenției, operele publicate cu consimțământul autorului, oricare ar fi modul de fabricare al exemplarelor, cu condiția ca difuzarea să satisfacă nevoile normale ale publicului, în funcție de natura operei.

Nu constituie publicare, în sensul Convenției, reprezentarea, executarea, recitarea, transmisiunea prin radio și televiziune, expunerea operelor de artă plastică sau construcția unei opere de arhitectură.

Prin *publicare simultană* se înțelege publicarea intervenită în două sau mai multe țări, în interval de 30 zile de la prima publicare.

Convenția consacră două excepții de la regulile de mai sus, și anume:

- în cazul operelor cinematografice, criteriul aplicabil este acela al sediului sau reședinței obișnuite a producătorului într-una din țările Uniunii;

- în cazul *operelor de arhitectură*, precum și al celor de *artă grafică sau plastică încorporate într-o construcție*, criteriul aplicabil nu este cel al naționalității autorului, nici cel al locului publicării, ci acela al *locului situării construcției*, într-una din țările Uniunii.

Prin "*țară de origine*", în sensul Convenției [art.5(4)] se înțelege:

- *țara primei publicări, dacă este o țară a Uniunii, iar în caz de publicare simultană în mai multe țări ale Uniunii, aceea a cărei legislație acordă durata de protecție cea mai scurtă;*

- în cazul publicării simultane într-o țară străină și într-o țară a Uniunii, *această din urmă țară;*

- *țara al cărei resortisant este autorul*, în cazul operelor publicate pentru prima oară în țară străină de Uniune.

Pentru *operele cinematografice*, țara de origine este aceea a sediului sau reședinței obișnuite a producătorului dacă este o țară a Uniunii, iar în cazul *operelor de arhitectură* - aceea a locului situării construcției, dacă este o țară a Uniunii.

Așadar, cu cele două excepții de mai sus, autorul unei opere va putea invoca, într-o țară a Uniunii de la Berna, beneficiul tratamentului național:

- a) pentru *operele nepublicate*, cu condiția să fie resortisantul unei țări membre a Uniunii;

- b) pentru *operele publicate*, cu condiția de a fi resortisantul unei țări membre a Uniunii precum și în cazurile când prima publicare a avut loc într-o țară a Uniunii (iar în caz de publicare

simultană, ca una din țările în care are loc publicarea să fie o țară a Uniunii).

Este necesar, de asemenea, să precizăm că principiul tratamentului național nu se aplică decât drepturilor propriu-zise recunoscute unui autor în cazul reproducerii operei sale, nu și eventualelor *compensații* pe care unele state le plătesc naționalilor lor, pentru reproducerile masive ale operelor acestora²⁴⁴.

Examinând aceste dispoziții în raport cu textul Actului de la Roma, trebuie să semnalăm următoarele deosebiri:

a) extinderea protecției la operele publicate de către resortisanții unei țări a Uniunii într-o țară din afara Uniunii, precum și la operele autorilor străini publicate pentru prima oară într-o țară a Uniunii și, de asemenea, la cei care nefiind resortisanți ai Uniunii, își au reședința obișnuită într-o țară a Uniunii (în momentul publicării operei sau, pentru cele nepublicate, în momentul în care se invocă protecția);

b) față de Actul de la Roma, Actul de la Paris restrânge noțiunea de opere publicate la cele publicate cu consimțământul autorului, excluzând, așadar, pe cele publicate în temeiul unei licențe legale;

c) dispozițiile privind excluderea din noțiunea de publicare a reprezentărilor, executărilor, recitărilor, transmisiunilor radiodifuzate și a expunerilor au fost preluate cu unele modificări redacționale de Actul de la Bruxelles, la care țara noastră nu a aderat;

d) tot din Actul de la Bruxelles a fost preluată și definiția publicării simultane;

e) spre deosebire de Actul de la Roma, cel de la Paris consideră țara sub a cărei jurisdicție se află autorul, țară de origine nu numai pentru operele nepublicate, dar și pentru cele publicate pentru prima oară în afara Uniunii, dacă autorul este supus jurisdicției unei țări unioniste.

Articolul 6(1) al Convenției de la Berna consacră principiul minimului de protecție, stabilind că autorii beneficiază, pentru operele

²⁴⁴ Vezi, Abraham Hollander, *Asociațiile pentru dreptul de autor și convențiile internaționale privind dreptul de autor: problema discriminării*, în "La revue juridique Themis", vol.17, nr.1, 1982-1983, p.141.

protejate în virtutea Convenției. de "drepturile acordate în mod special" de această Convenție.

Minimul de protecție privește *dreptul moral, drepturile patrimoniale și durata protecției*.

Potrivit art.6 bis al Convenției, independent de drepturile patrimoniale și chiar după cedarea acestora, autorul păstrează dreptul de a revendica paternitatea operei și de a se opune oricărei deformări, mutilări sau altei modificări a operei, precum și oricărei atingeri a acesteia, păgubitoare onoarei și reputației sale.

Convenția prevede conservarea acestor drepturi și după moartea autorului, dar recunoaște țărilor a căror legislație, în momentul ratificării sau aderării la Convenție nu cuprindea vreo dispoziție în acest sens, dreptul să prevadă că unele din aceste facultăți se sting la moartea autorului.

Cu prilejul Conferinței de la Bruxelles, problema duratei protecției dreptului moral al autorului a făcut obiect de discuție. Propunerea de a se asigura protecția prerogativelor morale și după moartea autorului s-a izbit de rezistența unor țări (ca Marea Britanie), ceea ce explică faptul că s-a abandonat consacrarea protecției internaționale, *jure conventionis*, a dreptului moral *post mortem*, lăsându-se fiecărui stat dreptul de a reglementa această durată. Cu același prilej, s-a respins și propunerea de a se consacra dreptul la respectul operelor căzute în domeniul publicului și al capodoperelor recunoscute, oricare ar fi țara lor de origine.²⁴⁵

Dreptul exclusiv al autorilor de a autoriza reproducerea în orice mod a operelor lor literare și artistice este consacrat de art.9, cu rezervarea facultății de a reglementa în legislația națională, în anumite cazuri speciale, derogarea de la această regulă, cu condiția de a nu aduce atingere "exploatării normale a operei" și de a nu cauza "o pagubă nejustificată intereselor legitime ale autorului".

Înregistrările sonore sau vizuale sunt considerate reproduceri, în sensul Convenției.

Articolul 9 al Convenției condiționează dreptul de rezervă pe care îl recunoaște statelor, de exercitarea lui în "anumite cazuri

²⁴⁵ Vezi, G.Michaelidés-Nouaros, *Despre două propuneri privind protecția internațională a drepturilor de autor*, în "Revue hellénique de droit international", Atena, 1968, p.39-43.

speciale". de asigurarea unei "exploatări normale a operei" și de obligația de a nu cauza "un prejudiciu nejustificat intereselor legitime ale autorului".

Din prima condiție rezultă că excepțiile vor trebui stabilite limitativ. Cu privire la celelalte două condiții, trebuie subliniată legătura dintre ele, în sensul că se examinează întâi dacă exploatarea normală a operei a fost tulburată și, în caz afirmativ, se examinează dacă interesele legitime ale autorului au fost prejudiciate²⁴⁶.

Dreptul exclusiv al autorilor de opere dramatice, dramatico-muzicale și muzicale, *de a autoriza reprezentarea, executarea publică și transmisiunea* acestora prin orice mijloace face obiectul art.11 din Convenție.

În sfârșit, potrivit art.11 bis, autorii de opere literare și artistice beneficiază, de asemenea, de *dreptul exclusiv de a autoriza radiodifuzarea sau comunicarea publică* prin alte mijloace a operelor lor, comunicarea publică a operei radiodifuzate de către un alt organism decât cel de origine, precum și comunicarea publică a operei radiodifuzate, prin difuzor sau alt instrument asemănător²⁴⁷.

Reglementarea condițiilor de exercitare a acestor drepturi este rezervată legislațiilor naționale, cu precizarea însă că reglementările naționale nu vor putea aduce atingere dreptului moral al autorului și nici dreptului său la o remunerație echitabilă.

Articolul 11 bis adaugă, de asemenea că, în lipsa unei stipulații contrare, autorizația acordată nu cuprinde și pe aceea de a înregistra operă radiodifuzată prin instrumente de fixare a sunetelor sau imaginilor, dar că se rezervă legislațiilor naționale dreptul de a reglementa regimul înregistrărilor efemere efectuate de un organism de radiodifuziune prin propriile sale mijloace și pentru emisiunile sale.

Dreptul exclusiv al autorilor de opere literare sau artistice, de a autoriza adaptările, aranjamentele sau orice alte transformări ale operelor lor este consacrat de art.12. La rândul său, art.11 a

²⁴⁶ Vezi, Yves Gaubiac, *Noile mijloace de reproducere și dreptul de autor*, în *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, nr.122, 1984, p.123-135.

²⁴⁷ Vezi, cu privire la istoricul și interpretarea art.11 bis, Robert Dietrich, *Cu privire la interpretarea articolului 11 bis (1) și (2) al Convenției de la Berna*, "Droit d'Auteur", nr.10, 1982, p.279-292.

extins dreptul exclusiv al autorilor la autorizarea recitărilor și transmisiunilor în orice mod ale acestora, precum și la traduceri.

Rezervele pe care o țară este îndreptățită să le stabilească potrivit Convenției (art.13), privesc condițiile exercitării dreptului exclusiv al autorilor de opere muzicale și al autorilor textelor - care au autorizat înregistrarea operei lor împreună cu opera muzicală - de a autoriza înregistrarea sonoră a operei muzicale împreună cu textul, cu precizarea că o asemenea rezervă nu-și produce efectele decât în țara care le-a stabilit și nu va influența dreptul autorilor la remunerație.

De asemenea, înregistrările de opere muzicale realizate într-o țară a Uniunii, potrivit art.13(3) al Convenției de la Roma din 2 iunie 1928, vor putea fi reproduse, fără consimțământul autorului operei muzicale, timp de 2 ani de la data când țara în cauză a aderat la Actul de la Paris. Alineatul final al aceluiași articol prevede că asemenea înregistrări importate fără autorizarea părților interesate, într-o țară în care ele sunt licite, vor putea fi sechestrate.

O dispoziție care instituie un *minim de protecție* este cea privitoare la durata dreptului de autor, stabilită de art.7 al Convenției, la 50 de ani *post mortem auctoris*.

În multe cazuri (pentru operele cinematografice, fotografice, de artă aplicată, precum și pentru cele anonime și publicate sub pseudonim) se rezervă statelor dreptul de a stabili curgerea acestui termen de la data publicării sau de la realizarea operei.

În cazul operelor fotografice și de artă aplicată se rezervă statelor și dreptul de a fixa o altă durată de protecție, care însă nu va putea fi inferioară unei perioade de 25 ani.

Art.7 alin.7 prevede că țările legate prin Actul de la Roma și care acordă în legislația lor națională, în vigoare în momentul semnării Convenției, o durată de protecție inferioară celei stabilite de aceasta, au facultatea de a menține soluțiile din reglementările interne, atunci când aderă sau ratifică Convenția revizuită.

Legea aplicabilă pentru a se stabili durata protecției este aceea a țării în care se revendică protecția dar, cu excepția cazului când legislația acestei țări ar decide altfel, durata protecției nu va putea depăși pe aceea fixată în țara de origine a operei.

Atragem atenția asupra faptului că, pentru autorii neunioniști, protecția acordată în țările Uniunii poate fi restrânsă în temeiul art.6 alin.2 al Actului de la Roma, devenit art.6 alin.1 al Actului de la

Paris. Potrivit acestei dispoziții, “dacă o țară străină de Uniune nu protejează în mod satisfăcător operele autorilor care sunt resortisanți ai uneia dintre țările Uniunii, această din urmă țară va putea restrânge protecția operelor ai căror autori sunt, în momentul primei publicări a acestor opere, resortisanți ai celeilalte țări și nu au reședința lor obișnuită într-una din țările Uniunii”.

O comparație a acestor dispoziții cu Actul de la Roma ne conduce la concluzia că deosebiriile sunt, în general, neesențiale.

Este vorba, în primul rând, de completarea art.6 bis în partea privitoare la consacrarea dreptului autorului la integritatea operei, prin completarea enumerării cu recunoașterea dreptului autorului de a se opune și oricărei alte atingeri aduse operei.

Modificările privitoare la durata dreptului moral sunt irelevante pentru dreptul nostru, în care acesta este imprescriptibil, iar sarcina protecției sale revine uniunii sau asociației de creatori competente în funcție de natura operei, dispoziții aplicabile și autorilor străini care, potrivit Convenției, beneficiază de protecție în țara noastră.

În ceea ce privește durata protecției, am arătat că țara noastră, neaderând nici la Actul de la Bruxelles, care a stabilit prima dată această normă unionistă, nici la Actul de la Paris, dispozițiile aplicabile vor fi cele ale legii noastre interne²⁴⁸.

Pentru a completa evocarea dispozițiilor caracteristice sistemului Convenției de la Berna amintim principiul consacrat de art.5 alin.2 al Actului de la Paris (corespunzător art.4 alin.2 al Actului de la Roma) privind așa-numitul principiu al *independenței protecției* în cadrul Uniunii. Ceea ce înseamnă că folosința și exercițiul drepturilor recunoscute de Convenție sunt independente de existența protecției în țara de origine a operei. Drept urmare, toate problemele privitoare la întinderea protecției și mijloacele puse la dispoziția autorului se rezolvă, în lipsa unei prevederi contrare în Convenție, conform legii țării în care se revendică protecția.

Protecția internațională a filmelor ridică numeroase probleme specifice. Analiza lor ar depăși, desigur, cadrul lucrării de

²⁴⁸ Vezi, *Supra*, cap.V, nr. 2.

față. Nu putem însă omite să semnalăm pe cele mai importante²⁴⁹. Este vorba, în primul rând, de determinarea țării de origine și, în legătură cu aceasta, a posibilității de a se aplica operei cinematografice concepția restrictivă a Convenției în determinarea înțelesului noțiunii de publicare (autorii propun să se considere că o operă cinematografică poate fi publicată atât prin proiectare, cât și prin editare). Dificultățile sunt și mai mari când este vorba de stabilirea țării de origine a filmului "nepublicat". Unii autori propun rezolvarea problemei prin recurgerea la criteriul personal (al naționalității sau domiciliului autorului), alții propun un criteriu real (al locului creării operei).

Lucrurile se complică în cazul operei televizate, din cauză că adesea aceasta nu comportă un suport material.

6. Alte convenții internaționale

Vom menționa, în cele ce urmează, convențiile multilaterale în domeniul dreptului de autor și al drepturilor conexe, prin care s-au constituit uniuni restrânse în cadrul Uniunii de la Berna.

Convenția internațională pentru protecția artiștilor interpreți și executanți, a producătorilor de fonograme și organismelor de radiodifuziune, denumită Convenția de la Roma, s-a încheiat la Roma la 26 octombrie 1961. Dintre țările din Estul și centrul Europei, numai Republica Cehă și Republica Slovacă sunt membre ale acestei Convenții de la 1 ianuarie 1993²⁵⁰.

La 29 octombrie 1971 s-a încheiat la Geneva Convenția pentru protecția producătorilor de fonograme împotriva

²⁴⁹ Vezi, pentru toate aceste probleme, Andre Francon, *Drepturile asupra filmelor în dreptul internațional privat*, în Travaux du Comité français de droit international privé, 1971-1973, Paris, Dalloz, p.39-69.

²⁵⁰ Vezi, cu privire la Conferința de la Roma, E.Ulmer, *Convenția de la Roma privind protecția artiștilor interpreți și executanți a producătorilor de fonograme și a organismelor de radiodifuziune*, în GRUR-International, nr.12, 1951, p.569 și urm.; Vezi, și Jozeph Straus, *Protecția artiștilor interpreți și Convenția de la Roma din 1961. O privire retrospectivă*, în GRUR, nr.1, 1985, p.19-20.

reproducerilor neautorizate ale fonogramelor lor (Convenția fonograme). Convenția numără 50 state membre, printre care Ungaria (de la 28 mai 1975) și Republicile Cehă și Slovacă (de la 1 ianuarie 1993).

Convenția privind distribuția de semnale purtătoare de programe transmise prin sateliți, încheiată la Bruxelles în 1974 numără în prezent 18 state membre printre care Federația Rusă, Slovenia și Jugoslavia.

Un tratat privind înregistrarea internațională de opere audiovizuale a fost încheiată la Geneva și numără în prezent 10 state membre, printre care Republica Cehă și Slovacă (de la 1 ianuarie 1993).

O convenție pentru evitarea dublei impuneri asupra redevențelor datorate autorilor s-a încheiat la 13 septembrie 1979, la Madrid neintrând încă în vigoare²⁵¹.

Amintim, de asemenea, trei convenții (neadministrate de O.M.P.I.) și anume:

- Convenția universală privind dreptul de autor, adoptată la Geneva în 1952 și revizuită la Paris în 1971. Convenția numără 95 state membre.

- Aranjamentul european pentru schimbul de programe prin filme de televiziune, încheiat la Paris, la 15 decembrie 1958 (15 state membre).

- Aranjamentul european pentru reprimarea emisiunilor de radiodifuziune efectuate de stații din afara teritoriilor naționale, încheiat la Strasbourg, la 22 ianuarie 1965 (18 state membre).

- Aranjamentul european pentru protecția emisiunilor de televiziune, încheiat la Strasbourg, la 22 iunie 1960, cu Protocolul de la Strasbourg, din 22 ianuarie 1965, și Protocolul adițional, din 14 ianuarie 1974 (6 state membre).

Este în sfârșit necesar să amintim că prin Legea nr.7 din 1 august 1990 România a aderat la *Convenția privind Organizația europeană de telecomunicații prin satelit "Eutelsat"*, iar prin Legea

²⁵¹ Vezi, asupra acestei Convenții, Reinhold Kreib, *Impunerea autorului în dreptul fiscal internațional și Convenția de la Madrid pentru evitarea dublei impuneri asupra redevențelor autorilor*, în "Droit d'Auteur", nr.9, 1984, p.311-319.

nr. 8 din aceeași dată, la *Convenția privind organizația internațională de telecomunicații maritime prin satelit "Inmarsat"*.

7. Soluții jurisprudențiale²⁵²

Pentru ilustrarea modului în care sunt rezolvate în practică problemele protecției internaționale a dreptului de autor, vom semnala doar câteva jurisprudențe.

Tribunalul de Mare instanță din München (la 12 ianuarie 1982) și Curtea de Apel din același oraș (la 3 ianuarie 1983) s-au pronunțat într-un litigiu în care se punea problema de a ști dacă opera Tosca, a compozitorului Giacomo Puccini, mort în 1924, mai era sau nu protejată în R.F.Germania unde, spre deosebire de Italia, legea națională prevede o durată de protecție de 70 de ani *post mortem auctoris*. Acțiunea a fost respinsă, considerându-se că reclamantul nu poate invoca beneficiul întregului termen de protecție de 70 de ani după moartea autorului, prevăzut de legea germană, bazat pe recunoașterea unui drept autonom la o protecție completă la data primei publicări în R.F.G., întrucât legea din 1965 nu se poate aplica retroactiv pentru a modifica, cât privește accesul la protecția statului, unei opere în jurul anului 1900²⁵³.

Problema teritorialității protecției s-a pus în hotărârea citată de R.P.Gavrilov²⁵⁴, a Tribunalului Popular din Moscova (districtul Frunze), pronunțată în procesul intentat de autoarea traducerii a două cărți în limba rusă, din limba sârbo-croată, împotriva organizației "Soiuzkniga". Traducerile au fost publicate în U.R.S.S. în 1964 și 1968 și autoarea a primit remunerația datorată. În 1976, aceste cărți au fost publicate pe baza unei comenzi făcute de pârâtă, în traducere

²⁵² Vezi, pentru problemele conflictuale în dreptul internațional privat, E.Ulmer, *Drepturile asupra bunurilor imateriale în dreptul internațional privat*, Köln, Berlin, Bonn, München, Edit.Carl Heymanus, 1975, p.124 și urm.

²⁵³ Vezi, A.Dietz, *Scrisoare din Republica Federală Germania* (partea a doua) în D.A., nr.12, 1984, p.412.

²⁵⁴ E.P. Gavrilov, *Scrisoare din U.R.S.S.*, în "Droit d'Auteur", nr.12, 1979, p.336.

rusă, de un editor iugoslav, fără consimțământul autoarei, importate în U.R.S.S. și puse aici în circulație. Legea sovietică proteja drepturile traducătorilor (art.475 C.Civ. R.S.F.S.R.) iar traducătoarea este cetățeană sovietică. Dimpotrivă, în Iugoslavia, traducerile în cauză nu erau protejate deoarece fuseseră publicate pentru prima oară în străinătate, iar autorul nu era resortisant al Iugoslaviei. Convenția Universală, la care ambele state erau părți din 1973, nu s-a aplicat în speță, pentru că traducerile fuseseră publicate anterior intrării în vigoare a Convenției pentru aceste state. Instanța a decis, făcând aplicarea principiului teritorialității dreptului de autor, că organizația "Soyuzkniga" a încălcat dreptul autoarei de divulgare și publicare a operei sale și, totodată, că difuzând-o în U.R.S.S. a lipsit-o de dreptul de a reedita opera și de a primi remunerația corespunzătoare. Colegiul Civil al Tribunalului orașului Moscova a respins apelul pârâtei, menținând hotărârea primei instanțe.

La 21 iunie 1979, Tribunalul de Mare Instanță din Munchen a avut de rezolvat un litigiu legat de adaptarea cinematografică a romanului unui autor iugoslav, realizată fără autorizarea acestuia și fără a i se menționa numele²⁵⁵.

Organismul de radiodifuziune, chemat în judecată, a invocat faptul că în Iugoslavia traducerile nu sunt protejate și că această țară și-a menținut rezerva formulată la intrarea în Uniunea de la Berna și cu prilejul ratificării Actului de la Paris, care se aplică în relațiile cu R.F.G.

Tribunalul a decis însă că această libertate de traducere nu privește decât dreptul de reproducere și de punere în circulație, cu excluderea oricărei alte forme de utilizare a operei.

Drept urmare, existența rezervei amintite nu autoriza transpunerea operei pe ecran și apoi difuzarea filmului la televiziune.

Cele mai numeroase jurisprudențe privesc însă drepturile conexe, protejate prin Convenția de la Roma din 1961 chiar în țările care n-au aderat la această Convenție. Problema poate prezenta interes în cazul revendicării acestei protecții, într-un stat a cărui legislație națională o acordă, prin invocarea tratamentului național asigurat de Convenția de la Berna.

²⁵⁵ Vezi, A.Dietz, *op.cit.*, p. 413.

Într-o speță dedusă în fața Curții de apel din München, de către Bob Dylan, înlăturându-se aplicarea Convenției de la Roma, întrucât S.U.A nu era la acea dată membră a acestei Convenții iar artistul interpret era resortisant al acestui stat, problema s-a rezolvat prin aplicarea legii naționale a R.F.G., țară în care se invoca protecția. Acțiunea a fost respinsă, pentru că legea germană recunoaște artiștilor interpreți și executanți dreptul de reproducere, dar nu și dreptul de punere în circulație a fonogramelor, printr-o dispoziție (art.73) care exclude orice interpretare extensivă. Curtea a considerat că dreptul de a interzice punerea în circulație nu putea fi dedus nici din dispozițiile art.83 privind dreptul moral al artiștilor interpreți și executanți, care le recunoaște facultatea de a se opune la orice deformare sau atingere adusă prestațiilor lor²⁵⁶.

În legătură cu această din urmă dispoziție (art.83), semnalăm că într-o altă speță, Tribunalul de Mare Instanță din Munchen la 20 noiembrie 1979, a considerat drept violare a dreptului moral al autorului faptul că înregistrarea textului recitat de un artist a fost utilizat pe o casetă în campania electorală, fără consimțământul artistului. S-a decis, așadar, că art.83 se aplică nu numai modificărilor aduse prestației artistului, dar că aplicarea sa este în funcție de circumstanțele comunicării operei²⁵⁷.

Vom încheia această evocare citând câteva jurisprudențe ale Curții de Justiție a Comunităților Europene, care sunt considerate esențiale în rezolvarea unor probleme privind protecția dreptului de autor. O facem pentru că unele considerente ale acestor decizii depășesc problema corelației între Tratatul Pieții Comune și protecția națională a dreptului de autor, abordând probleme teoretice generale privitoare în special la anumite categorii de opere.

O asemenea decizie este aceea pronunțată la 10 martie 1980 în afacerea "Coditel". Într-unul din considerente se arată că dispozițiile tratatului nu se opun ca un cesionar al dreptului de reprezentare a unui film cinematografic într-un stat membru să invoce dreptul de a interzice reprezentarea sa, prin teledistribucție, dacă filmul astfel reprezentat este captat și transmis, după ce a fost difuzat într-un alt stat membru, de către un terț, cu consimțământul

²⁵⁶ Vezi, *Ibidem*, p.414.

²⁵⁷ Vezi, *Ibidem*, p.415.

titularului original al dreptului. Cel de-al doilea considerent, pe care îl cităm, este de un interes deosebit pentru definirea particularităților operei cinematografice. Iată cum este el redactat: "Filmul cinematografic aparține categoriei de opere literare și artistice puse la dispoziția publicului prin reprezentări care se pot repeta la infinit". Din acest punct de vedere, problemele pe care le comportă respectul dreptului de autor față de exigențele Tratatului *nu sunt aceleași* cu cele care privesc operele literare și artistice, a căror punere la dispoziția publicului se confundă cu circulația suportului material al operei, cum este cazul unei cărți sau al unui disc²⁵⁸.

Prin decizia din 20 martie 1981, pronunțată în afacerea K-tel International v. Musik Vertrieh Membran, Curtea de Justiție a avut de rezolvat o problemă legată de vânzarea în R.F.G. de suporturi pentru sunete, fabricate în Marea Britanie, unde legea prevede o licență obligatorie în materie de înregistrări mecanice de opere muzicale. Ținând seama de faptul că exemplarele fuseseră fabricate în Marea Britanie cu consimțământul titularilor dreptului de autor (și ignorând că acest consimțământ era afectat de existența unei licențe obligatorii), Curtea a înlăturat aplicarea legii germane a dreptului de autor, pentru că o asemenea aplicare ar fi contravenit principiului liberei circulații a mărfurilor²⁵⁹.

Poziția Curții s-a menținut și în alte decizii și a făcut obiect de critică în doctrină, care a atras atenția că dreptul de autor nu trebuie confundat cu dreptul de proprietate industrială și că soluțiile adoptate în acest din urmă domeniu nu pot fi transmise automat în dreptul de autor.

Într-o speță devenită celebră s-a pus problema duratei protecției unei opere, și anume a filmului lui Charlie Chaplin, *Goana după aur*. Monopol-Film A.C.Zurich a realizat în 1962, fără consimțământul autorului, o nouă versiune care constituie în cea mai mare parte o reproducere și numai într-o parte redusă o adaptare a filmului mut din 1925. Firma sus-menționată prelindea că protecția filmului a încetat în S.U.A. în 1953 și că în țările Convenției de la Berna (din care S.U.A. nu făcea parte) nu a fost niciodată protejat.

²⁵⁸ Vezi, Claude Joubert, *Legislația economică a Comunității și legislația dreptului de autor*, în D.A.nr.6, 1982, p.185-186.

²⁵⁹ Vezi, *Ibidem*, p.186.

Astfel fiind, reclamanții (Chaplin, cetățean englez și Societatea Vaduz, căreia îi cedase drepturile sale) nu puteau invoca în Elveția nici dispozițiile legii dreptului de autor din această țară și nici reciprocitatea, ci exclusiv dispozițiile Convenției Universale de la Geneva, al cărei art.18 alin.1 prevedea că ele se vor aplica tuturor operelor pentru care durata de protecție nu expirase în țara de origine, în momentul intrării în vigoare a Convenției. Problema a fost rezolvată în favoarea reclamantei, pentru că filmul a fost publicat concomitent în S.U.A. și Canada, care era membră a Uniunii de la Berna, iar durata protecției este, pentru operele care au ca țară de origine o țară a Uniunii, de 50 de ani după moartea autorului²⁶⁰.

8. Procesul de armonizare a legislațiilor europene.

Directivele Consiliului Comunităților Europene.

Potrivit art.3 lit.h din Tratatul de la Roma, Comunitatea Europeană urmărește apropierea legislațiilor naționale, în măsura necesară funcționării Pieței Comune iar art.100 dă dreptul Consiliului, statuând în unanimitate, la propunerea Comisiei și după consultarea Parlamentului European și Comitetului Economic și Social, să emită Directive, în scopul apropierii dispozițiilor legislative, regulamentare și administrative ale statelor membre, care au o incidență directă asupra stabilirii și funcționării Pieței Comune. Totodată, art. 100A permite Consiliului să decidă, cu o majoritate calificată, să ia măsuri în scopul stabilirii unei piețe interioare.

În "*Le Livre vert sur le droit d'auteur et de défi technologique*", Comisia precizează că atunci când disparitățile între legislațiile statelor membre în materie de drept de autor aduc atingere funcționării pieței interioare într-o asemenea măsură încât să apară necesitatea unei intervenții legislative, Comunitatea va putea recurge, pentru a diminua obstacolele, la această posibilitate.

Pe această bază au fost adoptate patru Directive europene consacrate unor probleme de drept de autor.

²⁶⁰ Vezi, Mario M. Pedrazzini, *Scrisoare din Elveția*, în D.A., nr.7-8, 1984, p.280.

Ele privesc, cum era și firesc, nu numai probleme deosebit de importante sub aspect economic, dar și controversate pe plan teoretic, în scopul de a crea condițiile necesare unei armonizări a legislațiilor europene și, treptat, ale unei cel puțin relative unificări a soluțiilor juridice.

a) Directiva 92/250 din 14 mai 1991 este consacrată protecției programelor pentru ordinatoare și cuprinde 10 articole.

În art.1, consacrat obiectului protecției, se prevede că statele membre vor proteja programele pentru ordinatoare ca opere literare și artistice. Protecția este asigurată oricărei forme de exprimare a programului. Ideile și principiile care stau la baza programului nu formează obiect de protecție în cadrul dreptului de autor.

În art.2 se consacră dreptul la coautorat și se stabilește regimul programelor realizate în cadrul obligațiilor de serviciu, dreptul asupra programului fiind recunoscut celui ce angajează, în lipsa unei clauze contractuale contrare.

Prerogativele care alcătuiesc dreptul exclusiv al autorului (consacrat de art.2) sunt enumerate de art.4. Este necesar să semnalăm, în cadrul acestor prerogative, facultatea expres consacrată a persoanei juridice, care a dobândit dreptul de a utiliza un program, de a efectua o copie, denumită "de sauvegarde", în măsura în care acest lucru este cerut de utilizarea programului.

Cazurile în care autorizarea autorului nu este cerută sunt prevăzute de art.6 consacrat "decompilării programelor".

Măsuri speciale de protecție sunt prevăzute la art.7 care prevede că statele membre sunt obligate, conform legislațiilor lor naționale, să aplice sancțiuni împotriva persoanelor care săvârșesc unul din următoarele acte:

- pun în circulație copia unui program de ordinator știind că săvârșesc un act ilicit;
- dețin, în scopuri comerciale, o copie de program, cunoscând că săvârșesc un act ilicit;
- pun în circulație sau dețin în scopuri comerciale orice mijloc având drept unic scop să faciliteze suprimarea neautorizată sau neutralizarea oricărui dispozitiv tehnic, eventual folosit pentru a proteja un program de ordinator.

Potrivit pct. 2 al aceluiași art. 7, orice copie ilicită a unui program poate fi pusă sub sechestrul potrivit legislației statului membru, în cauză.

Durata protecției programelor este stabilită de art.8 la tot timpul vieții autorului și 50 de ani după moartea sa.

Dacă programul este o operă anonimă sau publicată sub pseudonim, sau dacă autor al programului este considerată de legea națională, o persoană juridică, durata protecției este de 50 de ani de la data la care programul este, în mod licit, făcut accesibil publicului, pentru prima oară.

Statele membre care aplică o durată mai lungă decât cea de mai sus sunt autorizate să mențină dispozițiile corespunzătoare.

Potrivit art.9, orice clauză contractuală contrară dispozițiilor art.6 sau excepțiilor prevăzute de art.5 (pct.2 și 3) este considerată nulă.

Dispozițiile Directivei se aplică conform art.9 (pct.2) și programelor create înainte de 1 ianuarie 1993, fără prejudiciul actelor încheiate și drepturilor dobândite înainte de această dată.

Potrivit art.10, statele membre vor lua măsuri necesare aplicării Directivei, până la data de 1 ianuarie 1993.

b) Directiva 92/100 din 19 noiembrie 1992 se referă la locațiunea și împrumutul de opere, obiect al unor drepturi conexe (vecine) de autor și cuprinde 14 articole.

În art.1 capitolul I este definit obiectul armonizării.

Potrivit acestor dispoziții, statele membre vor reglementa cazurile de autorizare și interdicere a locației sau închirierii originalelor ori copiilor de opere protejate.

Prin "locație" Directiva înțelege, punerea la dispoziție, pentru un timp limitat și pentru obținerea unui avantaj economic sau comercial, direct sau indirect, a operelor care fac obiectul Directivei.

Împrumutul este definit drept punere la dispoziție a operei, pentru un timp limitat, fără a urmări un interes economic, efectuată de un stabiliment accesibil populației.

Dreptul exclusiv de a autoriza sau interzice locația sau împrumutul aparține:

- autorului, cât privește originalul și copiile operelor sale;
- autorului interpret sau executant cu privire la fixarea creației sale;

- producătorului de fonograme (în cazul fonogramelor);
- producătorului primei fixări, în cazul originalului și copiilor unui film.

Prin "film" Directiva înțelege opera cinematografică sau audio-vizuală ori secvențele de imagini, însoțite sau nu de sunete.

Titularii dreptului de autor sau ai drepturilor conexe au dreptul la o remunerație achitabilă, în caz de transmisiune sau cesiune a dreptului de locațiune.

Unele cazuri de derogare de la dreptul exclusiv de împrumut sunt prevăzute de art.5, cu condiția de a asigura autorului o remunerație al cărei cuantum va fi fixat de statele membre, ținând seama de obiectivele lor de promovare a culturii.

Capitolul II al Directivei este consacrat drepturilor conexe și anume: dreptului de fixare (art.6), dreptului de reproducere (art.7), radiodifuzării și comunicării publice (art.8), dreptului de distribuție (art.9), stabilind că statele membre au dreptul să prevadă limitarea prerogativelor de mai sus, în anumite cazuri.

Iată care sunt ipotezele la care se referă textul:

- utilizarea privată;
- reproducerea de scurte fragmente (cu excepția dărilor de seamă asupra unor evenimente de actualitate);
- fixarea efemeră de către un organism de radiodifuziune prin mijloace proprii și pentru emisiunile proprii;
- utilizarea exclusiv pentru nevoile învățământului sau cercetării științifice.

În art.12, se prevede că drepturile conexe la care se referă Directiva vor avea, până la o armonizare a legislațiilor europene, durata prevăzută de Convenția de la Roma.

c) Directiva nr.93/83 din 6 octombrie 1993 privește transmisiunile prin cablu și sateliți.

Directiva începe prin a defini noțiunile de transmisiune prin satelit și semnale purtătoare de programe destinate recepției.

Dispozițiile generale privesc cazurile în care emisiunea și recepția au loc în statele membre ale Comunității. Este însă reglementat și cazul în care recepția are loc într-un stat care nu este membru al Comunității.

În art.2-5 sunt reglementate dreptul de transmisiune prin satelit de opere protejate, dobândirea dreptului de transmisiune.

drepturile artiștilor interpreți și executanți, ale producătorilor de înregistrări și ale întreprinderilor de transmisiune, raporturile dintre titularii drepturilor de autor și cei ai drepturilor conexe.

Articolele 8-12 sunt consacrate transmisiunilor prin cablu.

Dispozițiile legislațiilor naționale privind administrarea și valorificarea drepturilor de autor nu sunt afectate de dispozițiile Directivei, așa cum prevede expres art.13. În încheiere, se prevede că statele membre vor pune în aplicare Directiva până la 1 ianuarie 1995.

d) Directiva 93/98 din 29 octombrie 1993 privește armonizarea duratei de protecție a dreptului de autor și a unor drepturi conexe.

Potrivit art.1, protecția operelor de literatură și artă, în sensul art.2 al Convenției de la Berna, este asigurată pe tot timpul vieții autorului și 70 de ani după moartea sa.

În cazul operelor anonime sau publicate sub pseudonim, durata de protecție începe să curgă din momentul în care opera a fost adusă la cunoștința publicului (alin.3).

În cazul operelor colective și al celor care potrivit legislațiilor naționale aparțin unor persoane juridice, Directiva trimite - cât privește durata dreptului de autor - la alin. precedent (3), lăsând neatinse drepturile autorilor a căror identificare este posibilă și care rămân supuse alin.1 și 2 (art.1).

În cazul operelor publicate în episoade și fragmente, durata începe să curgă de la publicarea fiecărui episod sau fragment în parte.

Durata de protecție a filmului și operelor audiovizuale formează obiectul art.2, iar cea a drepturilor conexe, obiectul art.3.

Regizorul principal este considerat autor sau coautor al acestei opere.

Durata de protecție este de 70 de ani de la moartea celui din urmă dintre următorii titulari de drepturi: regizorul principal, autorul scenariului, al dialogului și compoziției muzicale, special realizate pentru opera în cauză.

Durata drepturilor conexe este, pentru artiștii interpreți și executanți, de 50 de ani de la efectuarea prestației (este vorba de prima prestație); de 50 de ani de la înregistrare, pentru autorul acesteia; de 50 de ani de la prima publicare, pentru producătorul de filme și de 50 de ani de la prima emisiune, în cazul întreprinderilor de transmisiune.

Durata dreptului de autor al moștenitorilor autorului în cazul operelor nepublicate de acesta este de 25 de ani de la prima publicare autorizată.

În statele membre, în care sunt protejate operele de critică și cele științifice, durata protecției nu va depăși 30 de ani de la prima publicare (art.5).

Articolul 6 din Directivă se referă la protecția fotografiilor (în cazul în care ele îndeplinesc condițiile unor opere protejabile).

Este, de asemenea, necesar să amintim dispozițiile art.7 (sub aspectul duratei) care se referă la apărarea drepturilor de autor în cazul când titularul nu este cetățeanul unui stat membru al Comunității.

În sfârșit, vom menționa că prin art.11 sunt abrogate art.8 din Directiva nr.91/250 (privitoare la protecția programelor pentru ordinate) precum și art.11 și 12 din Directiva 92/100 din 19 noiembrie 1992, privind durata dreptului de autor și a drepturilor conexe.

✱

* *

În încheierea acestei lucrări, consacrată unor drepturi intelectuale în plină evoluție, vom cita un impresionant fragment din capitolul final al monografiei lui A.Lucas și H.J.Lucas, intitulat semnificativ "perspective".

După o scurtă introducere consacrată specificității proprietății literare și artistice, autorii ajung la concluzia necesității stabilirii în acest domeniu a unui echilibru între monopol și liberă circulație. Pentru depășirea "viziunii mercantiliste" care și-a făcut loc în acest domeniu, autorii socotesc că circulația liberă a mărfurilor trebuie limitată la obiectul ei specific. În acest sens, poate fi citată celebra jurisprudență germană în litigiul "Deutsche Grammophon". Jurisprudența germană s-a pronunțat în acest litigiu în sensul că dreptul exclusiv nu poate fi invocat ca obstacol la comercializarea într-un stat membru a unor produse puse în circulație în alt stat membru, pentru singurul motiv că punerea în circulație n-a avut loc pe teritoriul național.

TABLA DE MATERII

I. PRELIMINARII. COMENTARIU.....	3
1. Considerații generale.....	3
2. Stadiul actual al problemelor.....	7
3. Actualitatea dreptului de autor într-o multitudine de culturi.....	7
4. Scurt istoric.....	17
5. Congresul de la București din 1906.....	24
6. Anul 1989, un an de cotitură pentru dreptul european de autor.....	28
7. Dreptul de autor și infrastructura mondială a informației.....	30
 II. IZVOARELE DREPTULUI DE AUTOR. COMENTARIU.....	 31
1. Legea dreptului de autor din 1956.....	31
2. Legea privind dreptul de autor și drepturile conexe, nr. 8 din 14 martie 1996.....	36
3. Principalele reglementări europene.....	37
4. Dreptul de autor în S.U.A. Sistemul de copyright.....	44
5. Izvoarele internaționale.....	45
6. Directivele Comisiei Comunităților Europene - instrument de armonizare a legislațiilor țărilor membre, în domeniul dreptului de autor.....	46
 III. LEGEA Nr. 8 din 14 martie 1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe.....	 52

TITLUI I DREPTUL DE AUTOR

PARTEA I. Dispoziții generale.....	52
CAPITOLUL I. Dispoziții introductive.....	52
COMENTARIU.....	53

CAPITOLUL II Subiectul dreptului de autor.....	53
COMENTARIU.....	55
1. Principiul adevăratului creator al operei.....	55
2. Pluralitatea de autori.....	58
3. Opera comună și opera colectivă.....	59
4. Raporturile între coautori.....	64
5. Raporturile între autorii unei opere colective.....	65
6. Raporturile între autorul operei originare și al celei derivate.....	66
7. Regimul operelor realizate în cadrul obligațiilor de serviciu.....	66
8. Opera postumă și problemele pe care le ridică.....	68
9. Jurisprudența și calitatea de subiect al dreptului de autor.....	73
CAPITOLUL III Obiectul dreptului de autor.....	73
COMENTARIU.....	75
1. Noțiunea de operă protejată.....	76
2. Problema criteriului valorii.....	80
3. Categoriile de opere protejate.....	83
4. Opera originală și opera derivată.....	87
5. Opera literară și opera științifică.....	88
6. Opera de artă plastică și de artă aplicată.....	89
7. Operele muzicale.....	91
8. Prestațiile artiștilor interpreți și executanți.....	91
9. Opera cinematografică.....	95
10. Opera audio-vizuală.....	100
11. Programele pentru ordinatoarele.....	101
12. Obiectul drepturilor conexe.....	112
13. Titlurile.....	114
14. Folclorul.....	116
15. Creațiile publicitare.....	118
16. Articolele de presă.....	119
17. Băncile de date.....	124
18. Jurisprudența și categoriile de opere protejate.....	125

CAPITOLUL (IV) Conținutul dreptului de autor.....	130
COMENTARIU	136
1. Considerații generale. Natura dreptului subiectiv de autor.....	137
2. Drepturile personale nepatrimoniale.....	143
3. Dreptul de divulgare.....	145
4. Dreptul de retractare.....	147
5. Dreptul la paternitatea operei.....	155
6. Dreptul la inviolabilitatea operei.....	157
7. Inalienabilitatea drepturilor personale nepatrimoniale.....	162
8. Drepturile patrimoniale.....	164
9. Dreptul de valorificare a operei.....	165
10. Dreptul de suită.....	169
11. Drepturile vecine sau conexe.....	169
12. Transmisunile prin cablu și difuzarea prin sateliți.....	172
13. Teoria epuizării și extinderea ei la dreptul de autor.....	175
14. Rolul asociațiilor și uniunilor de creatori în exercitarea și apărarea drepturilor autorilor.....	178
15. Jurisprudența și conceptul dreptului de autor.....	180
CAPITOLUL V. Durata protecției dreptului de autor.....	205
COMENTARIU	207
1. Considerații generale. Durata nelimitată a dreptului moral.....	207
2. Durata drepturilor patrimoniale.....	208
CAPITOLUL VI. Limitele exercitării dreptului de autor.....	209
COMENTARIU	213
1. Considerații generale.....	213
2. Reproducerile.....	216
3. Înregistrările sonore și vizuale.....	220

4. Manipulările electronice de opere protejate...	224
5. Centrele de informare și documentare.....	226
CAPITOLUL VII Cesiunea drepturilor patrimoniale	
de autor.....	227
Secțiunea I. Dispoziții comune.....	227
Secțiunea a II-a. Contractul de editare.....	230
Secțiunea a III-a. Contractul de reprezentare teatrală sau de execuție muzicală.....	233
Secțiunea a IV-a. Contractul de închiriere.....	235
COMENTARIU.....	236
1. Transmisiunea contractuală.....	236
2. Principalele categorii de contracte.....	242
③ 3. Transmisiunea succesorală.....	246
4. Jurisprudența și exercițiul prerogativelor morale ale autorului decedat.....	252
PARTEA a II-a. Dispoziții speciale.....	255
CAPITOLUL VIII. Operele cinematografice și alte opere audiovizuale.....	255
CAPITOLUL IX. Programele pentru calculator.....	258
CAPITOLUL X. Operele de artă plastică, de arhitectură și fotografice.....	261
CAPITOLUL XI. Protecția portretului, a destinatarului corespondenței și a secretului sursei de informare.....	263

TITLUL II.

DREPTURILE CONEXE DREPTULUI DE AUTOR

CAPITOLUL I. Dispoziții comune.....	265
CAPITOLUL II. Drepturile artiștilor interpreți sau executanți.....	266
CAPITOLUL III. Drepturile producătorilor de înregistrări sonore.....	268

- CAPITOLUL IV. Dispoziții comune autorilor, artiștilor interpreți sau executanți și producătorilor de înregistrări sonore și audiovizuale.....	270
+ CAPITOLUL V. Organismele de radiodifuziune și de televiziune.....	273
- Secțiunea I. Drepturile organismelor de radiodifuziune și de televiziune.....	273
- Secțiunea a II-a. Comunicarea publică prin satelit.....	275
- Secțiunea a III-a. Retransmiterea prin cablu.....	276

TITLUL III.

GESTIUNEA ȘI APĂRAREA DREPTULUI DE AUTOR ȘI A DREPTURILOR CONEXE

CAPITOLUL I. Gestiunea drepturilor patrimoniale de autor și a drepturilor conexe.....	278
Secțiunea I. Dispoziții generale.....	278
Secțiunea a II - a. Organismele de gestiune colectivă a dreptului de autor și a drepturilor conexe.....	279
Secțiunea a III-a. Funcționarea organismelor de gestiune colectivă.....	282
COMENTARIU	287
① <i>Apărarea drepturilor personale nepatrimoniale ale autorului.</i>	287
② <i>Acțiunile în responsabilitate civilă delictuală...</i>	289
③ <i>Alte acțiuni civile.....</i>	289
④ <i>Acțiunea penală.....</i>	290
⑤ <i>Acțiunea în concurență neleală.....</i>	292
6. <i>Aspecte caracteristice ale jurisprudenței.....</i>	293
7. <i>Competența în litigiile cu elemente de extraneitate.</i>	294

CAPITOLUL II. Oficiul Român pentru Drepturile de Autor.....	295
CAPITOLUL III. Proceduri și sancțiuni.....	297

TITLUL IV.

APLICAREA LEGII. DISPOZIȚII TRANZITORII ȘI FINALE.....	301
COMENTARIU.....	305
1. Regimul internațional al dreptului de autor.	
<i>Considerații generale.</i>	305
2. Convenția de la Berna. Istoric.	308
3. Situația actuală a Uniunii de la Berna.	312
4. Structura și organizarea Uniunii de la Berna, O.M.P.I.	314
5. Sistemul Convenției de la Berna.	316
6. Alte convenții internaționale.....	326
7. Soluții jurisprudențiale.....	328
8. Procesul de armonizare a legislațiilor europene. Directivele Consiliului Comunităților Europene.....	332
TABLA DE MATERII.....	338

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Tiparul executat la
s.c. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis
sector 2, Bucuresti
Tel: 210.51.90 210 58.33



ISBN 973 - 9186 - 96 - 3

LEI 30.000